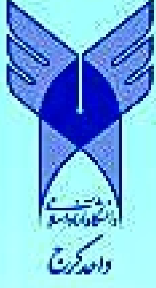


إضاءات نقدية فی الأدبين العربی و الفارسی

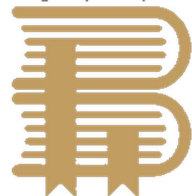
فصلية محكمة، السنة الثامنة، العدد الثانی والثلاثون

شتاء ١٣٩٧ش / كانون الأول ٢٠١٨ م

• إضاءات نقدية فصلية محكمة

• السنة الثامنة، العدد الثاني والثلاثون، شتاء ١٣٩٧ ش / كانون الأول ٢٠١٨ م

ردمد ۲۲۵۱–۶۵۲۳



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الثامنة ـ العدد الثانی والثلاثون ـ شتاء ۱۳۹۷ش/ كانون الأول ۲۰۱۸م

صص ۲٤ ـ ۹

قضية الالتزام بين الخطابين النقدی والشعری فی الأدب العربی المعاصر

فرامرز ميرزائی (الكاتب المسؤول)*

عبدالحسين فقهی**

الملخص

قضية الالتزام من أهم ما اهتم بها النقاد والشعراء فی الأدب العربی المعاصر. ومن عجب ما يتفطن إليه الباحث الأدبی الاختلاف بين مفهومی الالتزام عند الناقد وعند الشاعر، فالناقد العربی حدد الالتزام فی دائرة القضايا الاجتماعية خلافا للشاعر العربی المعاصر الذی حدّده فی دائرة حرية التعبير. هذا النموذج يبيّن أن النقد العربی، فی عصرنا الحاضر يريد أن يوجّه الأدب حسب ميوله النقدية دون الاهتمام بهواجس الشاعر العربی المعاصر. فلماذا حدثت هذه الفجوة بين خطابی النقد والأدب؟ الإجابة عن هذا السؤال هو ما يهدف إليه هذا المقال وذلک فی منهج تحليلی وصفی متعمد علی تحليل الآراء النقدية الواردة فی هذا المجال ليصل إلی نتيجة أن الناقد الأدبی الحديث بدل أن يتصل بأدب قومه ويستنتج قضاياه النقدية منه مباشرا، ويتخذه موقعا ليستلهم منه فكرته النقدية، اتجه نحو الآراء النقدية الواردة من الغرب كالاشتراكية والوجودية وجعلها قاعدة ليستخرج منها أصوله النقدية ويفرضها علی أدب قومه. هذه المفارقة بين خطابی النقد والشعر العربيين لمفهوم الالتزام الأدبی لداعية إلی التأمل فی النقد الأدبی المعاصر، فليس من الصحيح أن يُملَی علی الأدب العربی ما هو خارج عن طبيعته العربية.

المفردات الدليلية: الالتزام الادبی، الخطاب النقدی، الخطاب الشعری، الشعر العربی المعاصر.

*. أستاذ فی اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

Mirzaeifaramarz@yahoo.com

**. أستاذ مشارك فی اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران Afeghhi@ut.ac.ir

تاريخ الاستلام: ۱۳۹۷/۹/۱۰ش تاريخ القبول: ۱۳۹۷/۱۱/۲۵ش

المقدمة

إن الوجـود الشـعرى قبل الوجود النقـدى وبتعبير أدق إن النقـد كلام على كلام، وصـرح أبوحيان التوحيدى «أن الـكلام على الكلام صعـب.» (التوحيدى، ٢٠١١م: ٢٤٩) لأنـه كلام نقـدى ذو معايير عقلية على كلام أدبى ذو معايير شـعورية. وفى النقد الأدبى العربى القديم كان النقاد أقبلوا على الشعر العربى واتخذوه مصدرا لأحكام نقدية أو لاسـتخلاص المعايير النقدية منه وأما فى العصر الحديث فهل اسـتمد النقاد آراءهم النقدية من الشـعر العربى الحديث؟ وهل معاييرهم النقدية الحديثة مستنبطة من الشعر العربى ومن بئية شـعرية عربية؟ يبدو أن منهج النقاد قد تغيّر فراحوا يهتمون بالمدارس النقدية الوافدة آخذين منها آراءهم النقدية ليفرضوها على الشعر العربى المعاصر. هذا ما أدى إلى فجوة بين الشـعر العربى المعاصر ذو خصائص عربية فى لغته وثقافته والنقد العربى المعاصر المتأثر جدا بالمكاتب النقدية الحديثة الغربية.

إن القضايا المعاصرة فى الشعر العربى المعاصر كالوحدة الشعرية والحداثة والالتزام و ماشـابهها، طرحت فى الشـعر كما طرحت فى النقد الأدبى. رغم أن الشـاعر والناقد كلاهمـا متأثران بالتيار الغـربى الحديث إلا أنهما مختلفان فى فهم هـذه القضايا. فلابد للناقد أن يسـتلهم أحكامه النقدية من الشـعر وما يجرى عليـه من مفاهيم حديثة وأن يصدر أحكامه على المعايير التى يسـتنجها من الشـعر العربى ولكننا نجد أن الناقد فى أحايين كثيرة يسمتد أحكامه من المكاتب النقدية الوافدة دون الاهتمام بالشاعر العربى وميوله الشعرية. لاشک أن النقد العربى ليس بمعزل عن التيار التحديث الذى غزا العالم العربى منذ القرن التاسـع عشـر إلى يومنا هذا ولايمكن للنقاد أن يتجاوزوا المنجزات النقدية الحديثة ولكننا مدركون أن الناقد الغربى اسـتمد أحكامه من الأدب الغربى من شـعره ونثره. وهذا يختلف تماما عن الشـعر العربى ذو رسـوب ثقافية عربية وإذن لابد للتيـار النقـدى العربى أن يختلف عن التيار النقدى الغـربى فى اتجاهه ومجراه لإصدار أحكامه على الشعر العربى المعاصر.

وقضية الالتزام من هذه القضايا النقدية الهامة حيث استخدم كمصطلح نقدى وأدبى وسياسـى وفكرى على نطاق واسـع فى الخطاب الأدبى بعد منتصف القرن العشـرين

مـن قبل ثلاثة تيارات نقدية وأدبية وهى الواقعية الاشتراكية والوجودية السارترية والإسلامية السياسية وذلک لما يتصف به هذه التيارات الثلاثة من موقف أيدئولوجى تجاه الأدب والنقد. فاهتم به النقاد المعاصرون ثم تطرق سبيله إلى الأوساط الشعرية منذ خمسينيات القرن العشرين فعنى به الشعراء مثل النقاد. فالباحث المتفطن يجد أن ما استنتجه الناقدون من مفهوم الالتزام يختلف عما شعر به الشعراء المعاصرون من هذا المصطلح الشعرى والنقدى معا، أى إن النقد العربى المعاصر لم يساير الشعر العربى فى إصدار أحكامه النقدية بل إنه اتبع الفكرة النقدية الوافدة إليه وحاول أن يطبّقه على العشر العربى المعاصر.

خلفية البحث

إن هناک بحوث كثيرة نشرت حول قضية الالتزام فى المجلات المحكمة ومنها ما نشره حبيب كشاورز، المعنون بـ«الالتزام وأثره فى العاطفة الشعرية فى عصر النهضة (حافظ إبراهيم وأحمد شوقى نموذجا)» المنشورة فى مجلة "اللغة العربية وآدابها" مجلد ١٤ عدد ٣. تضمنت هذه المقالة مظاهر الالتزام فى شعر الشاعرين المعاصرين وعالجت تأثيره الروحى والحسى فى أجواء خلق الشعر وتجربة الشاعرين الشعرية ولا تقوم المقالة هذه على مباحث نقدية بحتة ولا يذهب المؤلف فيها من منطلق القضايا الاجتماعية والفلسفية لبيان ما يرام دراسته من زوايا معنى الالتزام وأشكاله على الصعيد الشعرى. وهناک مقالة أخرى لنرجس أنصارى: «شعر فاروق جويدة فى دراسة أسلوبية (دراسة فى شعره الملتزم)» تم نشرها فى مجلة "اللغة العربية وآدابها" مجلد ١٢ عدد ١. عنيت الباحثة بالبحوث الشكلانيه لتتطلع على الشعر من رؤيه أسلوبية وتحاول فيها الدراسة على مضامين الالتزام دون الاتجاهات الأخرى التى اهتمت بالعلاقة القائمة بين مفهوم الالتزام ومفاهيم ترتبط بها من منظر علم الاجتماع والسياسة. ومن هذه البحوث ما كتبه فرهاد رجبى: «تحليل شعر "البحار" و"الدرويش" لخليل الحاوى على أساس فلسفة سارتر» المنشورة فى مجلة "نقد أدب عربى معاصر" دوره ٤ العدد ٧. واهتمت المقالة بمعالجة المعانى المتواجدة فى هذه القصيدة على أساس الفلسفة الوجودية السارترية

والباحث طبقها على مضامين القصيدة دون الركون إلى المباحث النقدية. ومقالة نشرها قائمي وزملاؤه باللغة الفارسية في مجلة "أدب عربی" العدد الثاني عام ١٣٩٣ش بعنوان مضامين الالتزام الأدبي في أشعار فاروق جويدة (مضامين تعهد ادبی در اشعار فاروق جويدة)، فأشار الباحثون إلى أهم مضامينه الشعرية كالحرية السياسية ورفض الفقر والدعوة إلى التمرد وكان الشاعر ملتزما سياسيا، فتجلى المضامين السياسية في شعره أكثر من غيرها من المضامين. وأخيرا مقال لحسن كودرزى لمراسكي: «الوجودية في شعر صلاح عبدالصبور»، مجلة "اللغة العربية وآدابها" مجلد ٨ العدد ١٥ حيث تشير المقالة إلى مظاهر "الوجودية" في شعر الشاعر صلاح عبدالصبور والتفصيل بها من زاوية الرؤية الوجودية لتحليل عناصرها الشعرية التي تشكلها ككلّ منسجم يلقي بمهامّ القضايا الفكرية والمعرفية ومنها "الالتزام" الذي يهتمّ به الشاعر في وعيه ولاوعيه دون أن يلقي نظرة على دراسات فلسفية وأخرى اجتماعية وسياسية في هذا المضمار ليبين مدى فاعلية الرؤية الوجودية لحرية التعبير عند صلاح عبدالصبور.

فمما مر يتبين أن الباحثين لم يهتموا بالمفارقة بين مفهومي الالتزام في النقد الحديث والشعر العربي المعاصر ليبينوا مدى الانفصال الذي حصل بين النقد والشعر في عهدنا الحاضر وهذا ما اهتم به هذا المقال دون غيره من البحوث المنشورة لاهميته وللتأكد على ضرورة تأسيس النقد العربي على أسس مقتبسة من الشعر العربي ولا على الأفكار الوافدة عليه من العالم الآخر.

مفهوم الالتزام الأدبي

الالتزام لغويا، من لزم الشيئ والتزمه، أي لايفارقه، والالتزام: الاعتناق (ابن منظور،٥٤١/١٢؛ الفيروزآبادي، ١١٥٨) ولها دلالات مختلفة المعاني تشترک في أخذ الفرد على عاتقه أو تعهده لنفسه باتيان عمل بطريقة معينة في الأداء. (هاشم، ١٩٩٣م: ٢٠) واتخذت اللفظة، اليوم، معنى اصطلاحيا نتيجة لتطور الفكر الحديث فكثر استخدامه في الفكر والأدب والفن دالة في مضمونها على مشاركة واعية في قضايا الجماهير والعمل على حل مشكلاتهم (طبانة، ١٩٧٩م: ١٥) أو وجوب إحساس الأدباء والفنانين

بالمسؤولية أمام مجتمعهم ووطنهم، رافضة جعل الأدب والفن تسلية يُرسَل بحرية (التونجى، ١٩٩٩: ١٢٣) والالتزام الأدبى هو حزم الأمر على الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية، والانتقال من التأييد الداخلى إلى التعبير الخارج عن هذا الموقف بكل ما ينتجه الأديب من آثار تكون حاصلة لمعاناة صاحبها ولاحساسه العميق بواجب الكفاح ولمشاركته الفعلية فى تحقيق الغاية من الالتزام (عبدالنور، ١٩٨٤م: ٣١) أو اعتبار الأديب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان وعن وجهة نظر محددة فى الحياة وتحمل مسؤوليتها (مندور، لاتا: ١٢٤) أو وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن فى القضايا الوطنية والإنسانية وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال (غنيمى هلال، ١٩٩٧م: ٤٥٦) عن موقف صلب محدد مرتبط بالعقيدة. ففكرة الالتزام بهذا المفهوم جديدة فى الأدب العربى الحديث بل فى الآداب العالمية (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ١٦) ومحددة للأدب غايةً قد تكون إيحائية، فردية تهدف إلى متعة فنية مضافا إليها خدمة اجتماعية، أو اجتماعية ترى أن الشعر يساوى خدمة اجتماعية مضافا إليها متعة فنية. (المنصورى، ٢٠٠٠م: ١٠٧) فانتشر، أخيرا، مصطلح الالتزام والصيغ المشتقة منه على نطاق واسع فى الخطاب الأدبى دالا على ممارسة أدبية وثيقة الارتباط بالسياسة وبالمناقشات التى تثيرها (دونى، ٢٠٠٥م: ٩) فمصطلح الالتزام شمل مضمون الشعر دون شكله الفنى ولأجل ذا ارتبط بالقضايا الاجتماعية والسياسية أشد الارتباط.

الالتزام الأدبى تاريخيا

منذ أفكار أفلاطون فى الجمهورية، لم يكن الأدب قط موضوعا محايدا ولا مباليا. (المصدر نفسه: ١١) فقديما كان أفلاطون يدعو إلى غاية تربوية خلقية للشاعر (غنيمى هلال، ١٩٩٧م: ٤٥٣) وكذلك أرسطو وإن كان حصرها فى الشعر الملحمى والمسرحى. (المنصورى، ٢٠٠٠م: ١١٠) أما ظهور مصطلح الالتزام المنبثق من موقف أيديولوجى متسم بالوعى فيرجع إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث مهدت المذاهب الأدبية المتصارعة، الأرضية المناسبة له (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ٢٤) لأن الشعر فى العصر الحديث خرج عن دائرته الفردية وصار آلية فكرية فاعلة فى ساحة الحرب العقائدية.

الالتزام في الواقعية الاشتراكية

فللواقعية الاشـــتراكية والوجودية السارترية النصيب الأوفى في الدعوة إلى الالتزام وتعميمه وتطبيق مبادئـــه في الأعمال الأدبية. (طبانه، ١٩٨٤م: ١٦، ١٧) ويدل مصطلح الالتزام، في الواقعية الاشـــتراكية، على إلزام الأديـــب على أخذ مقومات وجوده الفني من الحياة المعيشية ومعالجتها في اتجاه إيجابي، فالفنان ملتزم حتميا، لأنه جزء من عملية البناء الشـــيوعي (عيد، ١٩٨٨م: ١٣٠- ١٤٠) وللأدب، حســـب المعتقد الماركسي، قوة اجتماعيـــة قادرة على إحداث تغييرات هائلة في حيـــاة الجماهير. (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ٣٠) وهكـــذا أصبحت الدعوة إلى الالتزام من تعاليم الواقعية الاشـــتراكية الأساســـية، حيـــث عبّر عنها قرار اللجنة المركزية للحزب الشـــيوعي (طبانـــه، ١٩٨٤م: ١٦) وكان مكســـيم جوركي أول من اســـتخدم هذا المصطلح (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ٣٣) مهاجما على الواقعية القديمة لإيمانه بغلبة الخير على الشـــر في روح الإنسان وتمجيده دور الشعب في خلق حياة إنســـانية فضلى. (العشـــماوي، ١٩٩٤م: ١٨١) أخـــذ على مفهوم الالتزام في الواقعية الاشتراكية، مقياسه الاجتماعي الضيق الذي ارتضته، حيث صادرت الأعمال الأدبية التي تخلو من المضمون الدعائي لقضيتها، لا لســـبب إلا لخلوها من هذه الوجهة الدعائية. (عيد، ١٩٨٨م: ١٧٢- ١٧٣)

الالتزام في الوجودية السارترية

أما وجودية ســـارتر فلها أثر بعيد في تكوين مفهوم الالتزام (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ١٦) فسُـــمي الأدب الوجودي بالأدب الملتزم لالتزامـــه موقفا محددا من كل حدث فردي أو اجتماعي أو وطني وشـــأنها في الالتزام شأن الاشتراكية في اعتبار الأديب مسؤولا عن كل ما يكتب، إلا أنها حصرته في النثر دون الفنون الأخرى «لأن ميدان المعاني إنما هو النثر.» (ســـارتر، لاتا: ١٢) وبما أن الإنسان، في الفلسفة الوجودية، مصدر الوجود وإنه حر ومسؤول ومن طبيعة العمل المسؤول أن يكون هادفا إلى غاية محددة، فبنى الالتزام الأدبي فيها على أســـئلة لم يسأل إنسان نفســـه عنها وهي: « ماالكتابة؟ لماذا نكتب؟ و لمن؟» (المصدر نفسه: ٨) قد انفرد سارتر من بين نقاد الغرب بالتعمق في فلسفة الالتزام

القائم على إقرار حرية الكاتب ومسؤوليته معا (غنيميهلال، لاتا: ١٤٧) حيث لا يتحقق تعديل الحاضر لبناء المستقبل إلا بالحرية. (وهبة، ١٩٨٤م: ٥٨) رغم تأثر وجودية سارتر بالواقعية الاشتراكية، فى الالتزام الأدبى، فانه يراه فرديا خلافا للاشتراكية التى تعتبره جمعيا حتميا (عيد، ١٩٨٨م: ١٥٦) لذلک حذر من طغيان الإرادة الحزبية والإرادة الجماعية على الإرادة الفردية وعلى حرية الأديب مسخرا إياه لغاية غير إنسانية. (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ٤٩)

الالتزام فى الإسلامية السياسية

للثقافة الإسلامية فى الوسط الاجتماعى العربى تأثير هام جدا خاصة بعد ظهور السيد جمال الدين الأسدآبادى فى مصر واتصاله بالأدباء حيث أصبح الروح الكامن وراء حيوية الأدب العربيى الحديث ودفعه نحو الاهتمام بالمسائل اليومية (الدسوقى، ١٩٧٣م: ٣٢٧) فاستطاع بفضل نشاطاته الفكرية والسياسية والدينية أن يكون جماعة فذة من الأدباء والمثقفين الذين مهدوا السبيل للنهضة الأدبية المعاصرة، فجعل الوعى الدينى والصحوة الإسلامية منطق النضال القومى (ميرزائى وطاهرى نيا، ١٤٢٥ق: ٧٢) فكانت الإرهاصات الأولى لفكرة الالتزام ظهرت عند جمالالدين الأسدآبادى الذى كان ينصح معاصريه من الأدباء أن يجعل أدبهم فى خدمة مصر، ثم قوى هذا التيار بفضل نشاطات تلميذه محمد عبده والذى كان على رأس هذا الاتجاه وغايته جعل المسلمين أقوياء قادرين على حماية أنفسهم من الخطر الاجنبى. (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ١٠٩) فالأديب ملتزم بالرؤية الإسلامية تجاه الكون والحياة والإنسان، فيما سمى بعد بالأدب الإسلامى أو الواقعية الإسلامية. والتزام الأديب الإسلامَ «نابع من أعماق نفسه ويعد مقوما من مقومات وجوده، ثابت عليه لاينتزعزع عنه مهما كثرت المحاولات لصرفه عنه لأن ما ألزم به نفسه جزء لا يتجزأ من عقيدته ... يرخص كل غال نفيس فى سبيله للحفاظ عليها، ثم الأديب المسلم ملتزم بالله المتصف بصفات الكمال وملتزم بشريعة مقررة ثابتة ومثل محددة واضحة لم يبتدعها من عند نفسه ابتداعا.» (حماد، ١٤٢٢ق: ٢٦)

هكـــذا إن الالتزام من منظور الرؤية الإســـلامية يختلـــف اختلافا جذريا عن مفهوم الالتزام فى النقد الاشتراكى المعتمد على الإرادة الجماعية دون الإرادة الفردية والرؤية الوجودية المعتمدة على الإرادة الفردية للأديب لحريته فى التعبير الأدبى رفضا الإرادة الجماعية.

الالتزام الأدبي في النقد الأدبي

لم يكـــن النقد الأدبي القديم يعنـــى بالالتزام لأن النظرة العامـــة فيه هى البحث عن المتعـــة الخالصة (عيـــد، ١٩٨٨م: ٢١٣) وكان مفهوم الأدب عند نقـــاد العرب القدامى، صناعة تعتمد على الجمال الأدبى، فالشـــعر عند ابن سلام «صناعة» (١٩١٣: ٣) وعند الجاحظ محصور فى «صناعة وضرب من النســـج وجنس من التصوير». (١٩٣٨: ١٣٢) ومثله عبدالقاهر يرى أن «سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة.» (٢٠٠٧: ٢٦١) وابن حـــازم القرطاجنى ترى الحاجة الأكيدة فى هذه الصناعـــة «إلى اختيار اللفظ واحكام التأليف.» (١٩٨٦: ١٢٩) إذن، فالاتجاه العام عندهم هو اعتبار الجمال فى الشكل دون المحتـــوى، لأن المعانى مطروحة فى الطريق لكل إنســـان (الجاحظ، ١٩٣٨م: ٣٢) وليس لمجـــرد المعنى الفضل والمزية فى الكلام. (الجرجانى، ٢٠٠٧م: ٢٦٢) وتُســـتنتَج من كثرة النقد القائم على الأســـاس الجمالى الصرف عند نقاد العـــرب القدامى، أن نظرية الفن للفن أساسية وطبيعية فى الفن القولى (إسماعيل، ١٩٩٢م: ٣٣، ٣٤٩) وأن استهداف غاية الخير فى الشـــعر كان يحط من قدر الشعر والشعراء لأنهم لم يجعلوا مهمة الشعر الوصول إلى غايات الخير وإنما مهمته أن يحسن الكلام فحسب. (المصدر نفسه: ٣٣٨)

وأما فى النقد الأدبى الحديث فنشـــأت فكرة الالتزام الأدبى، كمذهب فلسفى، نتيجة للاحتكاك الثقافى بالغرب ثم أصبحت فى طليعة القضايا التى شـــغلته. (طبانة، ١٩٨٤م: ٧٩) مســـار تطور هذا المصطلح يدل على اســـتقبال العرب، أولا، للأفكار الاشـــتراكية التى دعا إليه ســـلامة موسى كأول كاتب أثار مســـألة الاتصال الجماهيرى (الجيوسى، ٢٠٠٧م: ٦١٨) ثم تبلور فى شخصيات منها محمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس وعبد الرحمن الخميســـى وعبدالرحمن الشرقاوى ولويس عوض (عيد، ١٩٨٨م: ٢١٣– ٢٣٢)

واللبنانيان رئيف خورى فى كتابه الأدب المسؤول، وحسين مروة فى كتابه دراسات نقدية فى ضـوء المنهج الواقعى. (يقطـين ودراج، ٢٠٠٣م: ١٢٥-١٢٦) وإلى جانبهما مارون عبود، فكان دورهم أساسـى فى نشـر أفكار الأدب الملتزم فى الخمسينيات. (الجيوسى، ٢٠٠٧م: ٦١٩) إن هذا المسـار النقدى الاشتراكى أو الماركسى، رغم المساحة الكتابية الواسـعة، أدخل إلى النقد الأدبى استسـهالا مفرطا لشعار الالتزام متصفا بوهن فكرى شـديد (يقطين ودراج، ٢٠٠٣م: ١٢١، ١٢٢) وثانيا لوجودية سـارتر التى وجدت أكبر دعم من صفحات مجلة الآداب البيروتية التى تأسسـت فى خمسـينيات القرن العشرين حيث كانت المناقشـات حـول الأدب الملتزم فى أوجها. (الجيوسـى، ٢٠٠٧م: ٦١٧-٦١٨) فالمفهـوم الميتافيزيقى لرفض الواقع والتمرد عليه، دون الثورة، هو بداية الالتزام الوجودى أو ما سماه نقاد العرب، الإنسـانى النابع من الإحسـاس الذاتى بالمشـاركة الجماعية.

بين هذا وذاک، ظهر مسار معتدل كان يؤمن بالالتزام دون دوافع خارجية عن ذات النقد. فسيد قطب لايرى غاية العمل الأدبى فى قضايا فلسفية أو صراعا طبقيا أو دفاعا عـن الفضيلة إلا أن يصبح ذلک جزءا من تجربة الأديب الشـعورية لأن فى ذات العمل الأدبى غاية إنسـانية (٢٠٠٣: ١٢) وإحسـان عباس يعتقد أن انعدام البعد الفاصل بين الفنان والشـعب يؤدى بالفنان إلى تفهم لأوضاع ذلک الشعب وتطلعاته وأن للنقد قوة موجهـة ذات فعل وظيفـى تجعل الأدب قادرا على أن يخـدم قضايا مختلفة فى المجتمع ولكنه ينهى عن الإسراف فى إظهار الغاية لأنه يتحول بالفن إلى دعاية. (٢٠٠٠م: ٦٠٣ و٣٢٩-٣٥٩) وجعـل محمد منـدور توجيه الأدب نحو تأدية وظيفتـه الاجتماعية، من وظائـف النقـد الأدبى (مندور، ١٩٨٨م: ٢٢١) فحاول إقامة التـزام يجمع بين الواقعية الاشتراكية والوجودية فيما يسـميه بالمنهج الأيديولوجى النابع من اهتمامه بالمضمون وأولويته، وكل ما يرجوه هو استجابة الفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية. (مندور، ١٩٩٧م: ١٨٧-١٩٠)

ثم هناک مسار رافض للالتزام فى النقد الأدبى الحديث حيث يراه قيدا للفنان وكبتا لحريته، متمثلا فى توفيق الحكيم الذى يعتقد أن الالتزام بالأغراض القومية والإصلاحية

قد يكون من منفرات الأثر الأدبي (لاتا: ۳۰۱- ۳۰۲)، وجبرا إبراهيم جبرا الذي يرى أن فكرة الالتزام المأخوذة عن سارتر والذي أخذها بدوره عن الماركسية، سببت في تدني النتاج الفني بسبب تقريريتها ولأنه يتوخى السياسة أكثر مما يتوخى الإنسان (عزام، ۱۹۹۹م: ۹۳و۹٤) وطه حسين الذي رفض الالتزام ودعا إلى حرية الفنان المطلقة في أدائه وفي تجربته لأنه حر بطبعه ومثله روز الغريب وزكي نجيب وأنور المعداوي وحجتهم هو الخوف من الدعاية المفرطة والوقوع في قبضة الدولة. (أبوحاقة، ۱۹۷۹م: ۲۷۰ و۲۷۳ و۲۷۵) يمكن الاستنتاج أن النقاد الذين دعوا إلى الالتزام الأدبي مالوا، بشكل ما، إلى الواقعية الاشتراكية نظرا للظروف الاجتماعية الداعية إلى ذلك وأن الذين رفضوه فقد أخافتهم المخاطر التي تعرض لها الأدب حين طبقت نظرية الالتزام في البلاد الشيوعية تطبيقا صارما حيث أصبح الأدب أداة في يد حكامها.

الالتزام في الشعر العربي

كان الالتزام كموضوع أدبي، أي: الانحياز إلى جانب موضوع معين، موجودا في الأدب العربي منذ عصوره الأولى، لأن الأدب في معناه، يحتضن هموم المجتمع والإنسانية، فمن الصعب تصور أديب غير ملتزم و«إن لم يكن هذا الالتزام نابعا من فكرة إلا ما شذ وندركأدب الشيعة والخوارج.» (المصدر نفسه: ۲۹٤) فأبرز مظاهره في الأدب القديم، تجلى في الشعر السياسي متمثلا في الجاهلية بالولاء للنظام القبلي الذي يعد صورة مصغرة للدولة (الشايب، ۱۹۷٦م: ٥) ثم في الفروسية والقيم الاجتماعية كالمروءة (المنصوري، ۲۰۰۰: ۱۱۱) وفي صدر الإسلام، ظهر للدفاع عن الرسالة النبوية في شعر حسان بن ثابت، وحين غلبت السياسة على الأدب العربي في العصر الأموي تجسد في تيارات أدبية موالية للأحزاب السياسية المتنازعة على الخلافة والإمامة متمثلا في الشيعة والأمويين والخوارج والزبيريين. (أبوحاقة، ۱۹۷۹م: ۷۱) ومن أبرز شعرائهم الكميت بن زيد الأسدي ممثلا موقف الشيعة والتزامه كان دينيا وأخطل بني تغلب ممثلا موقف الخلافة الأموية والتزامه كان سياسيا وعبدالله بن قيس الرقيات شاعر الزبيرية وقطري بن الفجاءة والطرماح بن حكيم من شعراء الخوارج (الشايب، ۱۹۷٦م: ٦،

١١، ١٢) وفى العصر العباسى سار الالتزام فى ثلاثة اتجاهات: سياسى فى صراع قومى عنـد أبى تمـام والبحترى والمتنبى إلـى جانب العرب وعند مهيـار الديلمى إلى جانب الفرس؛ ودينى امتدادا لحركة بدأت مع ظهور الإسـلام فتمثل فى الشـعر الشـيعى عند دعبل الخزاعى والشريف الرضى والشعر الصوفى عند ابن فارض؛ واجتماعى فى شعر المعـرى فى موقفه الفكرى الواعى الذى تخطى الالتزام لديه حياة المجتمع وأحواله إلى موقف إنسـانى عام (ابوحاقة، ١٩٧٩م: ٨٢- ١٠٣) فالشعر عند هؤلاء الشعراء رسالة فنية مؤثرة لإلقاء ما فى ضميرهم.

وأمـا الالتزام فى الأدب المعاصر فترجع نشـأته وازدهاره إلى عوامل؛ منها: صعود الجذر الإسلامى الممتد من الماضى والتطلع إلى مجد الأمة الضائع (المنصورى، ٢٠٠٠م: ١٢٠)؛ ثم الأفكار الوافدة من الغرب، سواء أكانت وجودية وافدة من أوروبا الغربية أو ماركسية قادمة من أوروبا الشرقية، حيث طغت موجة الالتزام، على الأدب فى خمسينات القرن العشـرين (الخطيب، ١٩٨١م: ٣١)؛ وعند الشـعراء خاصة قد تجلى فى ثوب ما يطلق عليه الحرية الوجودية والتى ترتكز على وعى الإنسان وفكره (گودرزى لمراسكى وزملاؤه، ١٣٩٣ش: ١١٣) والاجتماعى الناشئ عن احتكاک الأدباء بمشكلات الحياة (اسماعيل، ١٩٨٨م: ٣٧٤) وإحساسهم بالظلم الاستعمارى الذى أدى بهم إلى مسايرتهم الثورات العديدة الاجتماعية والثقافية والسياسية والعسكرية فى البلدان العربية، فأدرک الشعراء ضرورة ارتباط الأدب بالعمل الاجتماعى والسياسى، منهم من قصد استنهاض الهمم بذكر المسـاوئ والتنبيه إليها كالرصـافى وحافظ ابراهيم (عباس، ٢٠٠٠م: ٥٨٢) ومنهم من اتخذه مرحلة كالسـياب، ومنهم من تناوله كموضوع من الموضوعات العديدة التى يتناولها كأحمد عبدالمعطى حجازى، وصلاح عبدالصبور، وكيلانى سـند، ومنهم من جعله مدارا لرؤيته الشـعرية كموقف خاص مثل البياتى، وكاظم جواد وسعدى يوسف ومظفر النواب وشـوقى بغـدادى ومحمود درويش وسميح القاسـم وتوفيق زياد ومحمد مفتاح الفيتورى (الورقى، ١٩٩٣م: ٢٢٦–٢٢٨) أما عند شـعراء المقاومة فاتخذ الموقف الاجتماعى إلى جانب الحماس الانفعالى شـكلا ملتزما أكثر تحديدا (الورقى، ١٩٩٣م: ٢٣٣) فقدموا مثالا طيبا على نجاح الواقعية الملتزمة (الخطيب، ١٩٨١م: ٣٣) وبث روح

المقاومة في الشعب الفلسطيني، أمام أعدائهم.

اتجاهات الالتزام الادبية

تجلى موضوع الالتزام في الأدب العربي الحديث في ثلاثة تيارات:

۱. التيار الإسلامي المتجسد في حركة اليقظة العربية الإسلامية، فكانت الإرهاصات الأولى لفكرة الالتزام ظهرت عند جمالالدين الأسدآبادي الذي كان ينصح معاصريه من الأدبـاء أن يجعل أدبهم في خدمة مصر (الدسـوقي، ۱۹۷۳م: ۳۳۳-۳۳٦) كان وتلميذه محمـد عبده على رأس هذا الاتجاه وغايته جعل المسـلمين أقويـاء قادرين على حماية أنفسهم من الخطر الأجنبي. (أبوحاقة، ۱۹۷۹م: ۱۰۹)

۲. التيـار القومي وكان هدفه بعث الحضارة العربيـة وإحياء تراثها ولغتها واعتبار الحضارة الأوروبية المعاصرة كنموذج أمثل للاحتذاء بها (المصدر نفسـه: ۱۷٦)، فتمثل عنـد عبدالرحمن الكواكبي، وأمين الريحاني، والبارودي، ومعروف الرصافي. (المنصوري، ۲۰۰۰م: ۱۳۲)

۳. التيار الوطني أو القومية الإقليمية: التي كانت أساسه أن الرؤية الوطنية وجداني يتمثل في ما يكنه العربي من حب لوطنه وقد مزج بالقومية (المصدر نفسه: ۱۳۷- ۱۳٦) فتجسد في شعر شعراء كأحمد شوقي في بعض قصائده الوطنية، وحافظ ابراهيم من مصر وأبي الفضل الوليد من لبنان وأبي القاسـم الشابي من تونس ومفدى زكريا من الجزائر، وعبدالمحسن الكاظمي من العراق.

ومن العسـير إقامة فاصل بين هذه الاتجاهات الثلاث لتداخل بعضها في بعض، فهي في الواقع تمثل ثلاث درجات من التفكير السياسـي: الكبرى (الإسـلامي)، والوسطى (القومي)، والصغرى (الإقليمي). (أبوحاقة، ۱۹۷۹م: ۱٤۷)

وأخـيرا إن قضايا الالتـزام في الأدب الحديث كثيرة كالحريـة والعدالة والوحدة العربيـة، ولكـن أهم قضية مثلت مسـاحة ضخمة من واقع العـرب المعيش، هي قضية فلسـطين ومايتصل بها من الأرض السـليبة والهجرة الأليمة والحـق الضائع والدعوة المتفاعلة بالعودة (ابوحاقة، ۱۹۷۹م: ۲۹۹) ويبدو أنه حين عجز الفكر السياسي العربي

عــن حل النكبة، فقد ألقى بمســؤوليته تلك على الأدب عامة وعلى الشــعر خاصة. (عباس، ٢٠٠٠م: ٥٧٦) منذ نكبة فلســطين عام ١٩٤٨م بدأت يتطور المضمون الفكرى للشــعر العربى من التمرد الرافض المشــوب بمشــاعر الغربة والحزن الميتافيزيقيين إلى التمرد الإيجابى الثائر، فكل الشــعراء ذوى النفوذ الأدبى الذين ينتمون إلى هذه الفترة قد مروا بهذا التطور. (اسماعيل، ١٩٨٨م: ٣٩٦-٤٠٠) فالالتزام فى الشعر الحديث تمثّل فى التمرد والرفض والانحياز إلى القيم الثوروية.

النتيجة

يبــدو واضحا لمن يتدبر فى أمر الالتــزام فى الأدب العربى الحديث، أن مفهومه، عند النقاد، متأثر إلى حد كبير من المفهوم الاشتراكى له، وعند الشعراء مأخوذ من وجودية ســارتر المتســمة بالقلق والرفض المشــوبين بالتمرد الثورى والتأمل فى معاناة الإنسان المعاصر ويُسْــتَثنَى من ذلك الأدباء الإسلاميون حيث التزموا بالدين الإسلامى القيم فى أهدافه الســامية. هذه الفجوة ناتجة عن الاختلاف فى مشــرب كل واحد منهم فالنقاد اتجهــوا نحو التيارات النقديــة الحديثة والوافدة عليهم من الغرب لتبيين مفهوم الالتزام وحصروه فى مفهوم نقدى اشــتراكى لأنهم يميليون بعض الميل أن يرشــدو الشــعر نحو وظيفته الاجتماعية تجاه المجتمع ليؤدى رســالته الاجتماعية والسياســية ولكن الأدباء كانوا يبحثون عن حرية التعبير لظروهم الصعبة التى فرضتها عليهم الاستبداد السياسى. وأما الشاعر الإسلامى فيأخذ مبادئه الشعرية من العقيدة الدينية. هذه الفجوة بين النقد والشعر جعلت النقاد يبتعدون عن النص الشعرى العربى.

ثم رغــم وجود نماذج من التزام الشــاعر إلــى جانب قبيلته أو عقيدته فى الشــعر العربــى القــديم، إن النقد الأدبى القديم لم يكــن يُعنى بالالتزام لأن النظــرة العامة فيه هــى البحث عن المتعة الخالصة وكان مفهوم الأدب عند نقــاد العرب القدامى، صناعة تعتمــد على الجمــال الأدبى، إذن مصطلح الالتزام مصطلح حديث ظهر فى الأوســاط النقدية والأدبية متأثرا بالروافد الغربية كالاشتراكية والوجودية. تجسد الالتزام الأدبى فــى الأدب الحديث فى الاتجاهات الثلاثة يمثل ثلاث درجات من التفكير السياســى:

الكبرى (الإسلامى)، والوسطى (القومى)، والصغرى (الإقليمى) ومن أهم ما التزم به الشعر العربى المعاصر، بعد ظاهرة الرفض، قضية فلسطين المأساوية التى حظيت بقسط وفير من الشعر العربى الحديث.

المصادر والمراجع

ابن سلام الجمحى. (۱۹۱۳م). طبقات فحول الشعراء. هولندة: ليدن.

ابن‌منظور، جمال‌الدين محمد بن مكرم. (لاتا). لسان‌العرب. لامک: لانا.

ابوحاقة، احمد. (۱۹۷۹م). الالتزام فى الشعر العربى. بيروت: لانا.

اسماعيل، عزالدين. (۱۹۸۸م). الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دارالكتب العلمية.

ـــــــ (۱۹۹۲م). الأسس الجمالية فى النقد العربى: عرض وتفسير ومقارنة. القاهرة: دار الفكر العربى.

انصارى، نرگس. (۲۰۱٦م). «شعر فاروق جويدة فى دراسة أسلوبية (دراسة فى شعره الملتزم)». مجلة اللغة العربية وآدابها. المجلد ۱۲. العدد ۱. صص ٤۷-۲۷

التوحيدى، أبوحيان. (۲۰۱۱م). الإمتاع والمؤانسة. الجزء الثانى. بيروت: المكتبة العصرية.

التونجى، محمد. (۱۹۹۹م). المعجم المفصل فى الأدب. بيروت: لانا.

الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر. (۱۹۳۸م). الحيوان. تحقيق وشرح عبدالسلام هارون. بيروت: لانا.

الجرجانى، عبدالقاهر. (۲۰۰۷م). دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية. دمشق: لانا.

الحكيم، توفيق. (لاتا). فن الأدب. القاهرة: دار مصر للطباعة.

حسين، طه. (۱۹۷۹م). خصام ونقد. بيروت: لانا.

حماد، سهلية بن زين العابدين. (۱٤۲۲ق). التيار الإسلامى فى شعر عبدالرحمن العشماوى. رياض: مكتبة العبيكان.

الجيوسى، سلمى خضراء. (۲۰۰۷م). الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث. ترجمه: عبدالواحد لؤلؤة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

الخطيب، حسام. (۱۹۸۱م). الأدب المقارن. الجزء الثانى. دمشق: لانا.

الدسوقى، عمر. (۱۹۷۳م). فى الأدب الحديث. ج ۱. القاهرة: لانا.

دونى، بونوا. (۲۰۰٥م). الأدب والالتزام، من باسكال إلى سارتر،. ترجمة محمد برادة. القاهرة:

لانا.

سارتر، جان بول. (لاتا). ما الأدب. ترجمة محمد غنيمى هلال. لامک: لانا.

رجبى، فرهاد. (١٣٩٣ش). «تحليل شـعر "البحار" و"الدرويش" خليل حاوى بر مبناى فلسفه سارتر». مجله نقد ادب عربى معاصر. دوره ٤. شماره ٧. صص ١٠٦-٧٥

الشايب، أحمد. (١٩٧٦م). تاريخ الشعر السياسى إلى منتصف القرن الثانى. بيروت: لانا.

طبانه، بدوى. (١٩٨٤م). قضايا النقد الأدبى. الرياض: دار المريخ للنشر.

عباس، إحسان.(٢٠٠٠م). محاولات فى النقد والدراسات الأدبية. بيروت: لانا.

عزام ، محمد. (١٩٩٩م). المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

العشماوى، محمدزكى. (١٩٩٤م). دراسات فى النقد الأدبى المعاصر. بيروت: لانا.

عيد، رجاء. (١٩٨٨م). فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى. الاسكندرية: منشأة المعارف.

القرطاجنى، ابوالحسـن حازم. (١٩٨٦م). منهاج البلغاء وسـراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه. بيروت: لانا.

قائمى، مرتضى وميرزائى، فرامرز وصمدى، مجيد. (١٣٩٣ش). «مضامين تعهد ادبى در اشعار فاروق جويده». مجله ادب عربى. سال پنجم. شماره ٢٣. صص ٢٠١-٢٢٢

قطب، سيد. (٢٠٠٣م). النقد الأدبى: أصوله ومناهجه. القاهرة: دارالشروق.

عبد النور، جبور. (١٩٨٤م). المعجم الأدبى. بيروت: دار العلم للملايين.

غنيمى هلال، محمد. (لاتا). قضايا معاصرة فى الأدب والنقد. القاهرة: لانا.

ـــــــ (١٩٩٧م). النقد الأدبى الحديث. القاهرة: لانا.

كشـاورز، حبيب. (٢٠١٨م). «الالتزام وأثره فى العاطفة الشـعرية فـى عصر النهضة (حافظ إبراهيم وأحمد شـوقى نموذجا)». مجلة اللغة العربية وآدابها. المجلد١٤. العدد٣. صص ٥١٦-٤٩٥

گودرزى لمراسـكى، حسـن. (٢٠١٢م). «الوجودية فى شـعر صلاح عبدالصبور». مجلة اللغة العربية وآدابها. المجلد الثامن. العدد الخامس عشر. صص ١٢٣-١٠٧

ـــــــ ومفتخرزاده، سـيدعلى وحيدرى، ايوب. (١٣٩٣ش). «الحرية فى أشعار يوسف الخال». مجلة إضاءات نقدية فى الأدبين العربى والفارسى، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، صص ١١٣-١٣٠

مندور، محمد.(١٩٨٨م). فى الميزان الجديد. تونس: موسسات بن عبدالله.

ـــــ (١٩٩٧م). النقد والنقاد المعاصرون. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

ـــــ (لاتا). معارك أدبية. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر.

المنصوری ، جابر. (٢٠٠٠م). النقد الأدبی الحدیث. عمان: لانا.

میرزائی، فرامرز؛ طاهرینیا، علی باقر. (١٤٢٥ق). «دور السید جمال الدین الأسد آبادی فی النهضة الأدبیة المعاصرة». مجلة العلوم الإنسانیة. العدد ١١(٢). صص ٦٥- ٧٣

الورقی، السعید. (١٩٨٤م). لغة الشعر العربی الحدیث، مقوماتها الفنیة وطاقاتها الإبداعیة. بیروت: لانا.

هاشم، سهام. (١٩٩٣م). الالتزام عند الکتاب المصریین. القاهرة: مصر العربیة للنشر والتوزیع.

وهبة، مجدی؛ مهندس،کامل. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربیة فی اللغة والأدب. بیروت: لانا.

یقطین، سعید؛ دراج، فیصل. (٢٠٠٣م). آفاق نقد عربی معاصر. دمشق: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الثامنة ـ العدد الثاني والثلاثون ـ شتاء ١٣٩٧ش/كانون الأول ٢٠١٨م

صص ٤٩ ـ ٢٥

دراسة المثلية الجنسية في الرواية السعودية على ضوء نظرية الانعكاس في علم الاجتماع؛ رواية "شارع العطايف" لابن بخيت نموذجا

رضا ناظميان*

قاسم عزيزي مراد (الكاتب المسؤول)**

الملخّص

الرواية السعوديّة تتعامل مع ثالوث (الجنس، السياسة، الدين) من منطلقات استعراضيّة والتي يرى أنّ السياسة والدين هما من الدوافع الرئيسة لما يتعلق بالجنس إذ إنّ توظيف الجنس في الرواية السعودية ليس من أجل العمل الأدبي بل هو ظاهرة يوظفها الكاتب لأجل الجنس نفسه أو لنقل إقحام الجنس بوصفه جسدا كمصطلح دالّ على مفهوم محدّد وبوصفه يشكّل حضورا دالّا في الرواية السعوديّة. فالجسد الجنسي لايمكن أن تتمّ مناقشته بمعزل عن السياق الثقافي والاجتماعي ومن هذا المنطلق يرى عبدالله بن بخيت في الجسد الجنسي دلالات عدّة، منها التمرّد على عباءة العرف الاجتماعي باعتباره رمزا للحجاب الفكري لذا نحن في هذه الرواية لانرى إلا مهاد السرير(الجنس) لذلك استحق أن تكون بؤرة تصبّ فيها كلّ شيء؛ بناء على هذا فإنّه تمّ مناقشة هذه الرواية على ضوء نظريّة الانعكاس وانتهى البحث إلى أنّ الراوي يركّز على المثليّة الجنسيّة وكذلك العلاقات الجنسيّة غير المشروعة لجميع سكّان الحي حتى الأطفال الصغار لم يستثنوا من القاعدة وكأنّ الجنس هو المحرّك الرئيس لكلّ الناس في هذا المجتمع المحافظ. فالكاتب الروائي وضع مبضعه في شارع العطايف ليشرّح مظاهر التفسخ الاجتماعي إذ إنّ الشارع فضاء اجتماعي للصراعات التي تجري في المجتمع السعودي وكذلك إنه رمز الفضاء الاجتماعي ومطّرح المعيش اليومي وكأنّ هذا الشارع بكل مجرياته يمثّل العمود الفقري للمجتمع وكأنّه أهمّ معرّض لشبكة العلاقات الاجتماعيّة.

الكلمات الدليلية: المثليّة الجنسيّة، شارع العطايف، نظريّة الانعكاس.

---

*.أستاذ في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامه الطباطبائي، طهران، إيران

Reza_nazemian2003@yahoo.com

**. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامه الطباطبائي، طهران، إيران

Ghasemazizi_1388@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/٢/٢٥ش　　تاريخ القبول: ١٣٩٧/٦/١٢ش

المقدمة

الأدب عبر تاريخه الطويل وفي أغلب مناهجه وأشكاله حفل بتوظيف الجنس بتنوعاته وعلى اختلاف في مستوى حضور الجنس في النص الأدبي إلا أنّ الجنس عنصر هامّ للغاية في بنية النص الروائي لهذا كان ضمن النطاق الذي اتفق على أنه أحد المحرمات التي متجاوزها تحت طائلة المساءلة الاجتماعية. لعلّ النموذج المثالي الذي يمكن أن يضرب به المثل في توظيف الجنس في الأعمال الأدبية في العصر الحديث هو الروائي العربي نجيب محفوظ والذي استطاع بقدرة فائقة أن يوظف الجنس في أعماله الروائية والقصصية دون أن يصدم الذائقة الأخلاقية وقد حاول أكثر الروائيين السعوديين توظيف الجنس أو لنقل توظيف النص من أجل الجنس. وانطلاقا من هذا فإنّ الرواية العربية على حداثة نشأتها بالمقارنة مع الرواية في الأمم الأخرى (انظر: مرادي و...، ۱۳۹۱ش: ۱۰۱)، لم تكن بمنأى عن الخوض في مسألة الجنس (انظر: النعيمي،۲۰۰۷م: ۱)، وإذا كانت الرواية الكلاسيكيّة العربيّة قد عالجت المسألة من خلال التركيز على التيمات والسمات المألوفة المرتبطة بالزواج/ الخيانة/ الفحولة/ معاناة أحد الطرفين من عجز الشريک أو عدم إشباعه للغريزة الجنسيّة وكذلک تأثير ذلک على أحد الشريكين نفسيا، اجتماعيّا وثقافيّا، وذلک باللجوء إلى التلميح أكثر من التصريح كما تجلى في روايات نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وغيرهما من كُتّاب القصّة، فإنّ الرواية العربيّة المعاصرة تناولت المسألة الجنسيّة بجرأة انتهكت من خلالها حرمة الموروث الحكائي العربي في مقاربة الجنس وتجاوزت تلميح القديم إلى تصريح العصر، وكذلک نرى الرواية العربية الحديثة تميل إلى إظهار المرأة العربية في صورة مغايرة ويمكن أن نعتبر «الجندرة أي علاقة الذكورة بالأنوثة من أهم المسائل التي طرحتها الرواية الخليجية.» (البوعمراني، ۲۰۱٤م: ٦) من هنا نرى أنّ الرواية المعاصرة جاءت أكثر جرأة في وصف المشاهد الإباحيّة وتسمية الأعضاء الجنسيّة بمسمياتها يتساوى في ذلک الكتاب من الجنسين في مختلف الأقطار حتى تلک التي ينظر إليها على أنها مجتمعات مغلقة ومحافظة كالسعودية (الغذامي، ۲۰۰۵م: ٤)، بل أكثر من ذلک لم تكتف الرواية العربية المعاصرة بمقاربة الجنس وحده بل تجاوزت المعهود لرمي الأبطال

نحو الحدود القصوى للممارسة الجنسية کما فعلت الکويتية فوزية شويش السالم ببطلي روايتها "سلالم النهار" إذ جعلت البطل يجرّب مع زوجته الحدود القصوى وکلّ ما خطر بباله فی علاقة امرأة برجل، کما تجاوزت الرواية المعاصرة وصف الجنس فی صفوف الداعرات والشباب إلى النبش فی جنس الفئات المتدينة التی تظهر للعموم أنّ الجنس آخراهتماماتها مادامت اختارت الظهور بمظهر المسوح الدينية، فحاولت سبر أغوار التفکير الجنسی لدى المحجبات وشغفهن للجنس وذلک کما نشاهد فی رواية "حرمة" لليمنی علی المقری حيث نرى أنّ کل همّ البطلة المتدينة الظفر بعلاقة جنسيّة ولو عن طريق تعرّضها لاغتصاب جماعی.فمن هنا قد نتمکن من القول بأنّ قضية الجنس قضية بشرية فی طباع الناس ولا يمکن الغض عنها فلهذا يبدو للباحث أنّ بعض الروايات العربية قد أولت الاهتمام بقضية الجنس من وجهات نظر مختلفة ولکنّ رواية "شارع العطايف" لابن بخيت قد نجح فی شدّ انتباه المتلقّی بشکل تام منذ الأسطر الأولى فهذه الرواية هی ذلک الأدب الذی ينعکس للوهلة الأولى فی أذهان الکثيرين بأنه الأدب الذی يستفيض فی وصف وضع المرأة فی السعودية، «لکن عبدالله بن بَخيت يکشف الستار الأکثر سرية وعمقاً عن هذا المجتمع، ليُرينا الظلم الفظيع الذی يتعرض له الرجل.» (http://www.maaber.org) وبأنه ليس هناک ظلم منفصل للمرأة، وظلم منفصل للرجل فإنّ الظلم واحد يقع على الجنسين ويمکن الحديث بأنه ظلم إنسانی.

الأسئلة والفرضيات

فالبحث يتحدث عن مشکلة أو «لنقل ظاهرة فی الأدب السعودی الحديث وهی ظاهرة توظيف الجنس من أجل الجنس لا من أجل العمل الأدبی وهی ظاهرة ستأخذ بعدها الزمنی ولکنها قد تتراجع مع النضج المعرفی والفکری.» (www.okaz.com.sa) وانطلاقا من هذا فإنّ الکثرة سعت من خلال هذه الظاهرة إلى توظيف الجنس من أجل الجنس بل وإقحام الجنس بصورة فجة. بناء على هذا صارت هذه المقالة لکی يجد إجابة على الأسئلة التالية:

١. ما هی الدلالات العدّة التی يخزّنها عبدالله بن بخيت فی الجسد المادی وما العلاقة بين تحرير الجسد وتحرير الفکر؟

۲. هل هذه الرواية استطاعت كنسق من الثقافة السعودية أن تعكس أزمات إنسانية خفية لا تماثل أبدا ما هو معلن فى المجتمع السعودى؟

۳. هل ممارســة الجنس فى المجتمع السعودى تتمّ عن طريق الخيال والذكرى أم تقع بالفعل وبكيفية موضوعية ملموسة؟

و انطلاقا من هنا فقد يمكن أن نأتى بفرضيات لهذه الأسئلة منها:

الروائــى الســعودى يخزن فى الجســد دلالات عدة منها التمرد علــى عباءة العرف الاجتماعى، باعتبار الجسد رمزا للحجاب الفكرى.

لقد أوحت الرواية بأنّ الســعودية مجتمع فيه أزمات إنسانية مختلفة وأنّ هناک عالما آخر خفيّا أو لنقل مخفيّا لا يماثل أبدا ما هو معلن؟

لانرى فى شــارع العطايف إلا مهاد الســرير لذلک اســتحق أن تكون بؤرة مركزية مهيمنة فى النص الروائى.

إنّ الهدف من الإجابة على ما ذكر من الأسئلة هو دراسة التعامل القائم بين النص الروائــى والمجتمع الســعودى ومدى انعكاس الصورة الحقيقية لهذا المجتمع فى شــارع العطايــف وكذلک تبيين الحاجة إلى أنّ الفضاء الرحمى الجنســى وثيقة الصلة بفســاد الفضاء الثقافى السعودى.

سوابق البحث

ومــن الأعمال الموجودة فيما يتعلق بأزمة المثلية الجنســية فى النص الروائى قليلة جدا ولكن يمكن أن نذكر الأعمال التالية التى يمت إلى البحث بصلة غير مباشرة ومنها:

أزمــة الجنس فى القصة العربية: "غالى شــكرى" يتحــدّث إلينا فى هذا الكتاب عن رؤية الأبعاد المختلفة لقضية الجنس قائلا إنّ الجنس فى الرواية العربية ليس قضية أدبية فحســب بــل إنه أزمة وكذلک يبين لنا بأنّ الجنس ليس تعبــيرا عن العلاقة بين الرجل والمرأة وإنما كتجسيد جوهرى لمعانى حياتنا.

صورة المرأة فى الرواية النســائية فى بلاد الشــام: حيث يتكلم غادة محمود عبدالله خليــل عن ظهور المــرأة فى الرواية العربية وتبيين المراحل الــتى مر بها هذا العنصر فى

النص الروائى.

المرأة فى عالم الأديب القصصى: إذ يقدم لنا محسن يوسف فى هذه المقالة رؤية لصورة المرأة فى الإبداع القصصى ويستعرض حصار المرأة الشرقية المستلبة.

تطور الرواية فى بلاد الشام: فيدرس محمد رضا رضايى فى هذه المقالة ظهور الرواية وتطورها فى بلاد الشـــام وفى نهاية المقال أشـــار إلى الحركة النسائية وطلوع الرمزية فى الرواية.

وكذلــك هناك بحوث أخرى. لكن ما الذى يميز هذه المقالة عن البحوث الســابقة؟ الرواية هذه لاتنظر إلى قضية الجنس بأنه ظاهرة يمكن توظيفها لأجل العمل الأدبى بل تنظر إلى أزمة الجنس فى المجتمع الســعودى بأســره وتعتبرها توظيفا من أجل الجنس وكذلــك فــإنّ الجديد ههنا ليس قضيــة الجنس بل هذه المقالة تنطلــق من أزمة المثلية الاجتماعية فى المجتمع السعودى.

نظريّة الانعكاس

نظريّــة الانعــكاس فى علم النقــد الاجتماعى للأدب مصطلح حديــث ولكنه قديم مــن حيث الفكرة فإنّ هــذه النظريّة تدرس العلاقة الوطيدة بــين الأدب والمجتمع من حيث «تفســير الأدب والظاهرة الأدبيّة فى المجتمعات التى تنتجه وتستهلكه.» (بركات وغســان، ١٩٩٥م: ١٣) وانطلاقــا مــن هذا فيمكننــا القول بــأنّ الأدب لايولد إلا فى الســياق الاجتماعى والثقافى، وكذلــك فى البعد المعرفى والجانــب الفكرى. ومن هذه السياقات ينهل الأدباء ويتناولون وفيها يشع إنتاجهم وإليها يلتفتون فى الأعمال الأدبيّة والذى يريد أن يغوص فى مناقشــة الأعمال الأدبيّــة فلابدّ من الانطلاق داخل الإطار الاجتماعــى الذى ينطلق منه الأدب وإليه يلتفت أو كما يقول كلود دوشــيه «الوصول إلى المعنى نفســه كمكان لحركة المجتمع.» (م.ن: ١٣٧) هذه النظريّة تقوم على أســاس فكرة المدرسة الجدليّة الماركسيّة التى تدور حول أنّ البنية التحتيّة (الأساس الاقتصادى للمجتمع) تحدّد طبيعة الإيدئولوجيات والمؤسســات والممارسات (والأدب من ضمنها) الــتى تكوّن البؤرة المركزية والبنية الفوقيّة لذلك المجتمع. (انظر: فضل، ٢٠٠٢: ٥٦ إلى

۵۸) بنـاء على هذا فإنّ أى تغيير فى قـوى الإنتاج الماديّة لابدّ من أن يحدث تغييرا فى العلاقـات والنظم الفكريّة وقد أثارت هذه الفكرة «الكثير من الجدل حول اسـتقلاليّة العمل الفنّى ومدى اعتماده على العناصر الخارجيبة أو تفاعله معها وبخاصّة أنّ الحتميّة كمفهوم تنطوى على أنّ عمليّة التحديد القطعية التى توحى بها تجلب إلى الأدب عناصر خارجيّـة عليه يفترض أنها صانعـة حتميّة.» (حافـظ، ١٩٨١: ٦٨) وانطلاقا من هذه النظريّة قد لايمكن الفصل والانعزال بين الأدب والمجتمع والتأريخ؛ ولايكون الأدب بناء لغويّا يسـتقلّ عن المؤثرات الخارجيّة؛ والواقع الاجتماعى ليس فى النظريّة الماركسـيّة خلفيّة مبهمة ينبثق الأدب منها أو يتآلف معها، إنّ له شـكلا محددا وهذا الشـكل قائم على سلسـلة من الصراعات بـين الطبقات الاجتماعيّة. (انظر: أن جفرسـون، ١٩٩٤: ٢٤٥) وكذلک فإنّ علم سوسـيولوجيا الأجناس الأدبية فى العصر الحديث (القرن ٢٠) يدرس العلاقة بين الأدب والمجتمع المعرفى والفكرى وإنّ "لوكاتش" يتحدّث عن العامل الرئيس لازدهار الرواية ويرجع سـبب ذلک إلى شـدّة التناقضات فى المجتمع ويعتقد أنّ فهـم الرواية لاتتحقق إلا بعد الصراعات القائمة على صعيد المجتمع وعلى العكس. (فضل، ١٤١٧: ٥٥) بناء على هذا المنهج فقد يمكننا أن نفسر الظواهر الأدبية المتواجدة فى النصوص باعتبارها عنصرا منبعثا من الواقع الاجتماعى والذى يهمنا هاهنا هو أن ظاهرة المثلية الجنسية يتمّ تفسيرها على ضوء نظريّة الانعكاس بوصفها تشريحا لمظاهر التفسـخ الاجتماعى. واعتماداً على ما سـبق؛ ظهرت نظرية "الانعكاس" التى طورتها الواقعية، وقد عملت الماركسـية مـع الواقعية جنباً إلى جنـب فى تعميق الاتجاه الذى يدعو إلى التلازم بين التطور الاجتماعى والازدهار الأدبى؛ مما أسـهم فى ازدهار "علم الاجتماع" بتنوعاته المختلفة، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه: علم "اجتماع الأدب" أو ""سوسيولوجيا الأدب"، وقد تأثر هذا العلم بالتطورات الـتى حدثت فى الأدب من جانب، وما حدث فى مناهج علم الاجتماع من جانب آخر. (فضـل، ١٤١٧: ٤٧) وعلى ما سـبق، ويـرى هذا الاتجـاه أن الأدب جزء من الحركة الثقافيـة والاجتماعية أو لنقل هو تبيين لما يحدث فى المجتمع من الظواهر كأزمة المثلية الجنسية فى رواية شارع العطايف لابن بخيت بوصفها ظاهرة واقعيّة فى المجتمع السعودى.

الجنس والجسد فى الرواية العربيّة

من يتابع الرواية السعوديّة لابدّ أن يلاحظ أنها تتعامل مع ثالوث (الجنس والجسد، السياســة، الدين) من منطلقات اســتعراضية بما يشــبه إضفاء بعض المنبهات على نص يعــوزه الكثير من مكونــات البنية الفنيّة. بنــاء على هذا فتم اختيارنــا لظاهرة المثليّة الجنسيّة فى الرواية السعوديّة؛ إذ إنّ الجسد الجنسى تيمة أساسية فى الكثير من الأعمال الإبداعيّــة منــذ العهود المنصرمة، يكفى القول أنه يكاد يكــون من الصعب وجود عمل قصصى لايتضمّن إشارات جنسيّة بما فى ذلك من الرغبة والرهبة معا. (الزاهى، ١٩٩٩: ١٥٢) وانطلاقــا من هذا فإنّ الرواية العربية على حداثة نشــأتها بالمقارنة مع الرواية فى الأمــم الأخــرى لم تكن بمنأى عن الخوض فى مســألة الجنــس، وإذا كانت الرواية الكلاســيكيّة العربيّة قد عالجت المســألة مــن خلال التركيز على التيمات والســمات المألوفة المرتبطة بالزواج/ الخيانة/ الفحولة/ معاناة أحد الطرفين من عجز الشريك أو عدم إشباعه للغريزة الجنسيّة وكذلك تأثير ذلك على أحد الشريكين نفسيا، اجتماعيّا وثقافيّــا، وذلــك باللجوء إلى التلميــح أكثر من التصريح كما تجلــى فى روايات نجيب محفوظ وإحســان عبدالقدوس وغيرهما من كُتّاب القصّة، فإنّ الرواية العربيّة المعاصرة تناولت أزمة المثليّة الجنســيّة بجرأة انتهكت من خلالها حرمة الموروث الحكائى العربى فى مقاربــة الجنس وتجاوزت تلميح القــديم إلى تصريح العصر، من هنا نرى أنّ الرواية المعاصرة جاءت أكثر جرأة فى وصف المشــاهد الإباحيّة وتســمية الأعضاء الجنســيّة بمسمياتها يتساوى فى ذلك الكتاب من الجنسين فى مختلف الأقطار حتى تلك التى ينظر إليهــا على أنها مجتمعات مغلقة ومحافظة كدول الخليج واليمن (الغذامى، ٢٠٠٥: ٤)، بل أكثــر من ذلك لم تكتــف الرواية العربية «المعاصرة بمقاربــة الجنس وحده بل تجاوزت المعهود لرمى الأبطال نحو الحدود القصوى للممارســة الجنسية.» (http://newsabah.com) وبناء على هذا فإنّ الرواية العربية تتناول موضوع الجنس من خلال مجموعة من الأشخاص الذين أثرت فيهم عادات المجتمع وتقاليده. لا ينتمى هؤلاء الأشخاص إلى بيئة واحدة أو مستوى اقتصادى أو ثقافى واحد، لكنهم يختلفون. منها:

يقــدّم نجيب محفوظ فى رواية زقاق المدق (١٩٤٧) شــخصية المثلى جنســيا كرجل

متزوج. إنه شـخصية هامشـية في الحـارة القاهرية (كرشـة). أمـا في حجر الضحک (۱۹۹۰) تصوّر هدى بركات صراعات شـخصيتها الرئيسـة (خليل) مع المثلية الجنسية في سـياق الحرب الأهليّة اللبنانيّة (۱۹۷٥–۱۹۹۰). كذلک في رواية "طقوسا لإشارات والتحولات" (۱۹۹٤) يقدّم سـعد الله ونوس رؤيـة معقدة عن التفاعل بين الحب المثلي ونماذج الذكوريّة في دمشق القرن التاسع عشر. أما صبا الحرز الكاتبة السعوديّة صاحبة رواية "الآخرون" (۲۰۰٦)، فتنتج سـردا حميما عن رغبة امرأة في نساء أخريات. حاتم رشـيد، الشـخصية المثلية جنسيا في رواية علاء الأسـوانی "عمارة يعقوبيان" (۲۰۰۲) يبقى، على الرغم من أنه قتل في النهاية، قويّا وأبيّا يتجاهل أي محاولة لتشويه سمعته.

قد تتناول بعض الروايات العربية موضوع المثلية الجنسية عن طريق تداخل السرد بين الجنسـين، ففي رواية "رائحة القرفة" للروائيـة سمر يزبک، تتناول الأحداثُ علاقة "سـحاق" بين سيدة دمشـقية وخادمتها الصغيرة. إنها علاقة الخاضع والمخضوع؛ حيث تفرض السـيدة سـطوتها على الفتاة. الضعفُ هنا يجعل من الفتاة خاضعة ليس لكونها مثلية بل لضعفها. الحكاية هنا تُصاغْ بين الفتاة التي أصبحت سيدة في الفراش، والسيدة الـتي أصبحت «خادمة لها في الليـل، ثم تتقاطع علاقة الزوج مع الفتاة انتقامًا من تلک السـيدة.» (http://www.akhbarak.net) رواية كاشفة للطبقات المجتمعية والإهمال والاحتياج. كما تتناول رواية "برهان العسـل" للكاتبة "سلوى النعيمي" حكاية سردية للمثلية الجنسية. وربما كانت مذكرات "الخبز الحافي" للكاتب المغربي "محمد شكري" من الكتب التي تتناول المثلية الجنسـية بشكلٍ مباشر، لكن "شكري" يُظهر أن الحاجة إليها كانت بدافع الفقر وقلة المال، وليست لهوى شخصي.

فمـن هنا قد نتمكن من القول بأنّ قضية الجنس قضية بشـرية في طباع الناس ولا يمكـن الغض عنهـا؛ فلهذا يجد الباحث أنّ بعض الروايـات العربية قد أولت الاهتمام بقضية الجنس من وجهات نظر مختلفة ولكنّ رواية شارع العطايف قد نجح في شدّ انتباه المتلقّي بشـكل تام منذ الأسـطر الأولى فهذه الرواية هي ذلـک الأدب الذي ينعكس للوهلة الأولى في أذهان الكثيرين بأنه الأدب الذي يسـتفيض في وصف وضع المرأة في السـعودية، «لكن عبدالله بن بَخيت يكشف الستار الأكثر سرية وعمقاً عن هذا المجتمع،

ليُرينـــا الظلم الفظيع الذى يتعرض له الرجل.» (http://maaber.50megs.com) وبأنه ليس هناك ظلم منفصل للمرأة، وظلم منفصل للرجل فإنّ الظلم واحد يقع على الجنسين ويمكن الحديث بأنه ظلم إنسانى.

بناء على هذا فإنّ الجســـد من المكونات الرئيســـة فى تشكيل الرواية؛ إذ إنّ الجسد كمصطلح دال على مفهوم محدد وبوصفه يشـــكّل حضـــورا دالا فى هذه الرواية لا يمكن أن تتمّ مناقشـــته بمعزل عن السياق الثقافى والاجتماعى (انظر: مها، ٢٠١٠: ٤٢) والذى حضره فى زاوية ضيقة، غالبا، "المحرم". وهذه هى أولى محظورات تناول الجســـد بشـــكل فاعلىّ (الزاهى، ١٩٩٩: ١) فى رواية شـــارع العطايف. فالروائى الســـعودى عبدالله بن بخيت يخزّن فى الجســـد دلالات عدّة منها التمرد على عباءة العرف الاجتماعى، باعتبار الجسد رمزا للحجاب الفكرى، أى أنه يرى أنّ تحرير الجسد يعنى تحرير الفكر، ويلاحظ أنّ هذه الدلالة غالبا تتوفر فى المجتمعات المحافظة كالمملكة الســـعودية إذ يصبح الجسد عند الروائيّة السعوديّة معادلا لتقاليد المجتمع وبذا يصبح الجسد كمفهوم حجاب/ ومركز لثقافة العيب بسبب اضطهادها الإنسانى، والتمرد والاعتراض على هذين المفهومين غير متـــاح إلا عـــبر الحكى المجازى / الروايـــة. ولايعتقد الباحثان أنّ الروائيّة الســـعوديّة اســـتطاعت أن تعـــبر عن تلك الدلالـــة ورغبتها فى التعبير عن الرؤية التى ســـاقت من خلالها الجســـد كمثال أول لثقافة الاضطهاد والتخلف لحداثة صوتها المتمرد. وبناء على هذا فإننا نرى تطور الرواية السعودية قد مرّت به مراحل مختلفة وفى عصرنا هذا تشاهد ظاهرة متأزمة، ألا وهى المثلية الجنســـية التى بـــدأت انطلاقتها من عام ١٤١٤ بصدور رواية "شقة الحريّة" وليست انتهاء بصدور رواية "شارع العطايف" لعبدالله بن بخيت بأنّ السعوديّة مجتمع متأزم من الناحية الإنسانيّة وأنّ هناك عالما آخر خفيّا أو لنقل مخفيّا لا يماثل أبدا ما هو معلن. والأجدر هنا أن يتطرّق الباحث إلى ملخص الرواية ثمّ دراستها من منطلق نظرية الانعكاس:

ملخص رواية شارع العطايف

رواية "شـــارع العطايف" للكاتب الســـعودى عبد الله بخيـــت. وتقع الرواية فى ٣٩٨

صفحة، وتنقسم إلى ثلاثة فصول، كل منها قصة شبه مستقلة. ونظراً لحداثة هذا الكتاب فلابد بداية من وقفات موجزة مع القصص الثلاث.

القصة الأولى

القصة الأولى هي مأساة موجعة، تمثل سيرة "ناصر"، بطلها. هذا البطل ولد ضمن لقاء استهتار والده، بهوان أمه، في زواج قام على تحقيق مصالح ضيقة للطرفين. ومر ناصر بالسرقة في الطفولة، ثم الزنا، إذ فعل بابنة عمه توافقاً. قبل أن يعتدى عليه، ويتم اغتصابه، ثم يصير جسده مستباحاً في سنوات المراهقة. أدمن الخمر، وانتهى إلى شخص مشوه من داخله، حاقد إلى الحد الذى بلغ به التحول إلى قاتل لعدد من الأشخاص بدافع الانتقام من تعديهم عليه، أو على حبيبته، مع التنويه إلى أن بعض جرائمه توجت بالتمثيل بجثث القتلى، وتقطيع بعض أجزائها. واستبدت به هذه الدموية، حتى أنه أوصى زوجته قبيل موته بالقيام بجريمة القتل التى لم تتح له الفرصة لتنفيذها، خلال أربعين سنة. وابنة عمه/الحبيبة بدورها فتاة سعت منذ فجر شبابها لاستعراض محاسنها أمام الناس. ودعت ناصرا للوقوع عليها. ثم انتقلت من زوج إلى آخر، وكانت خيباتها في زواجيها محصورة في المسألة الجنسية. وانتهى بها المطاف أرملة للحبيب الأول، قاتل زوجيها الأولين.

القصة الثانية

القصة الثانية هي سيرة شخصية ارتبطت ببطلي الفصلين الأول والثالث، اسمه "تيسير"، وشهرته "شنغافة" ـ المعروف بحديث عهد برقـ يعمل في وظيفة صغيرة في أحد الأندية الرياضية. وبقى مرتبطاً بالبلاط الذى كان رقيقاً لسيدته. مَنَحَنا المؤلف ملامح مختلفة من حياته. من أهمها أنه يصنع الخمر، ويحسن دخله من خلال الاتجار بترويجها. كما يعمل بشكل متقطع لدى أرملة تتحول لاحقاً إلى حبيبة له، ثم تهجره. ويتعرض للعقاب عدة مرات نتيجة تهم مختلفة، بما ينشئ عداوة بينه وبين "النواب"، وينتهي الأمر إلى القبض عليه في حالة سكر، مقتحماً بيت الحبيبة السابقة المهجور.

فيؤخذ إلى المركز ويعترف فى غير وعيه بعدد من التهم، بينها ممارسة السحر والشعوذة، ويعاقب على الأخيرة بالإعدام.

القصة الثالثة

فى هذه القصة البطل هو طفل لأسرة تعيسة. بالإضافة إلى الفقر، فإن أخته عوراء وضحية للجدرى، وأخاه كفيف. ولحقه فى سنواته الأولى اضطراب فى تعليمه، ففشل وانهارت طموحاته. وانتقل إلى السفر مع أصدقائه - وبينهم ناصر- إلى جزيرة اللؤلؤ، وهناك تعرف على الخمر، وعلى حبيبته. ومن أجل تكرار التواصل معها فإنه اندفع إلى السرقة، والنصب والاحتيال. وكان كل من حوله من ضحاياه. أما الحبيبة فهى مومس. لم يجد علينا المؤلف بحضورها إلا فى ممارسة عملها. لا تتكلم، ولا تعبر عن شىء. أداة للمتعة، لا إحساس فيها. كائن فاتن للبطل، لكنها بلا تاريخ ولا هوية. وكل مشاهد لقائه بها منحصرة فى ممارسة الزنا، مقابل أجر مالى، وضمن جموع من زبائنها. وفى الختام ماتت هى، وأصيب هو بمرض جنسى قتله.

الفضاء النصّى للرواية

لكلّ نص مدخل ولكل مدخل هيئة والفضاء النصى للرواية همسات البداية بوصفه الإطار الذى يحيط بالنص كالغلاف والعنوان وعتبة النص الروائى والتى تقوم عليها بنى النص وهو الأمر الذى عدّته الدراسات النقديّة الحديثة مفتاحا مهمّا فى دراسة النصوص وبه قد تنكشف مقاصد الراوى المباشرة وغير المباشرة ؛إذ إنّ المقاربة السيميائيّة فى هذا المجال هى الأداة التى بها يتحقق اتساق النص وانسجامه وبها تبرز مقروئية النص. بناء على هذا فإنّ الفضاء النصى هو الحيّز الذى تشغله الكتابة ذاتها يعنى كيفية طباعة الحروف وماهيّة العنوان وكذلك ماهية وكيفيّة الغلاف الذى يؤطر الرواية فالغلاف له دلالات جماليّة قيّمة وكلّ هذه المظاهر تدخل فى تشكيل المظهر الخارجى للرواية. (عزام، لاتا: ٧٢) فالبعض لايهتمّ بهذا الفضاء فى التحليل ولكن يجب القول بأنّ الكاتب عند اختياره صورة خاصّة لغلافه وكذلك عنونة النص و... فإنه لايختاره عشوائيا من

دون أن يرمز إلى هدف دلالىّ.

بنـاء على هـذا يمكننا القول بأنّ هـذا الفضاء لا ينحصر بالنـص الروائى فقط بل يشـمل كل النصوص بما فيها من الغلاف والعنونة و.... و«لقد كان اهتمام ميشـال بتور بهـذا الفضاء كبـيرا وهو لم يحصر اهتمامه فى الرواية وحدها وإنّما نظر إلى فضاء النص بالنسـبة لأىّ مؤلف كان.» (لحمدانى،١٩٩١: ٥٥) ومن ثمّ فلابدّ من دراسة هذا الفضاء فى كل نـص تحليلا وتأويلا فالفضاء النصى هو النص والنص هو الفضاء النصى وبينهما علاقة جدليّة وانعكاسـيّة أو علاقات تعيينيّـة أو إيحائيّة أو علاقات كليّة أو جزئيّةو.... وانطلاقا من هذه الرؤية فسـوف نتطرّق إلى ثلاثة مستويات للفضاء النصى المتمثلة فى «عتبة الغلاف، عنونة النص، عتبة النص الروائى» فى رواية شارع العطايف.

عتبة الغلاف على ضوء نظرية الانعكاس

إنّ الغلاف عتبة ضروريّة للولوج إلى أعماق النص قصد العثور على مضمونه وأبعاده الفنيّـة وأبعاده الإيديولوجية والجمالية؛ وهـو أوّل ما يواجه القارئ قبل عمليّة القراءة والتلـذذ بالنـص لأنّ الغلاف هو الذى يحيـط بالنص الروائى ويغلقـه ويحميه ويوضّح بـؤره الدلاليّة من خـلال عنوان خارجىّ مركـزىّ أو عبر عناوين فرعيّـة وبناء على هذا فإنّ الغلاف الأدبى والفنّى يشـّكل فضاء نصيّا ودلاليّاً لايمكن الاسـتغناء عنه لمدى أهميته فى مقاربة الرواية مبنى وفحوى ومنظورا. ومن هذا المنطلق فـ«طالما أنه لاشـىء محايـد أو عفوى أو مهمل أو ثانـوى أو قليل الأهميّة فى الرواية فإنّ الغلاف الذى يضمّ المحتوى الكتابى للرواية بين جناحيه ويعرّف بها بصريّا يمثّل عتبة مهمّة لابدّ من مقاربتها وإخضاعهـا للقراءة والبحـث والتأويل.» (صابر عبيـد، ٢٠١٤: ٣٧٩) فغلاف الرواية هذه أى شـارع العطايف ليس غـلاف اللوحة بل غلاف الصورة وفى تشـكيل الفضاء النصى يمثّل عتبة بصريّة وإنّ اختيار هذه الصورة ليس اعتباطيّا عشوائيّا بل هو اختيار مقصـود بوعى تام؛ ويبدو هنا أن «صورة الغلاف إذن تشـكّل نصّا بصريّا رديفا للنص المكتوب.» (الداديسـى، ٢٠١٤: ٢٠) وإنّ البنية البصريّة المهيمنة على الواقع التشكيلى لعتبة الغلاف هى بنية التشـظّى والتناثر؛ وبنية التشظى والتدهور والتناثر على المستوى

التأويلـــى (http://www.al-madina.com) تعادل بنية الواقع التى تنحدّر من عنوان الرواية "شـــارع العطايف" وفيه الشـــارع هو الواقع وهى عتبة تتناسب مع عتبة الغلاف علـــى أنهما صورتان من الواقع الإنســـانى والأحداث فى النص الروائى منبعثة من هذا الواقع وبما أنّ صورة الغلاف الملتقطة من الواقع الإنســـانى بيت خرب وهو من الأمكنة المغلقة فإنّها توحى بانغلاق المجتمع وكذلك هذه الخرابة تدلّ على تغلغل هذه الأحداث فى بنى المجتمع السعودى وقدمها غابر الأزمنة.

إذن العلاقـــة بين عتبة الغلاف ومكوّنات الفضـــاء النصى للرواية هى علاقة توليدية تأخذ لدى المبدع صيغا متنوعة يجب أن تقارب دائما من خلال مجمل المكونات البنائية للنص ولاشـــكّ أنّ عتبة الغـــلاف ترتبط ارتباطا مهمّا بالبنية الدلاليّة الســـيميائيّة التى يتأســـس النص وفق مقتضياتها وهذا النص البصرى باعتباره مظهرا من مظاهر الفضاء يحيـــل إلى النص فى هذا المنطلق يجب الانتباه إلى ماهيّة الغلاف؛ أ هو لوحة أم صورة؟ فبعـــد إمعـــان النظر إلى عتبة الغلاف فنواجه الصورة وليســـت اللوحـــة؛ إذ إنّ اللوحة قـــد تنبعث مـــن تخيل أو تصميم الكاتب أمـــا الصورة فإنها منبعثـــة وملتقطة من الواقع الذى تجرى فيه هذه الأحداث أى الواقع الإنســـانى أو لنقل الواقع الســـعودى، وكذلك توحـــى هذه الصورة بأنّ أحداث هذا النص الروائى تميل إلى الواقع أكثر من ميلها إلى انطباعات الراوى.

هكذا فعتبة الغلاف فى تشكيل الفضاء النصى للرواية ليست عنصرا زائدا وقد ينطبق هـــذا الحكم أيضا على كلّ العتبات المجاورة للنص فالعتبة الغلافيّة هى عنصر ضرورى فى تشـــكيل الدلالة وإثراء المعنى؛ بناء على هذا الحكم فلابدّ من المقاربة الســـيميائيّة الدلاليّة لماهية عتبة الغلاف لرواية شارع العطايف والتى تتمثل فى الخربة وهى «المكان الـــذى يلقى فيه كلّ متخلف عن ركب الحضارة والمدنيّة.» (النصير، ٢٠١٠: ١٤٢) فكأنّ هذه الخربة واجهة الواقع السعودى تعكس وتنقل مثل هذه الظواهر أى المثليّة الجنسيّة السائدة فى المجتمع السعودى والمختفية والميتة فى الجسد الاجتماعى وهى ذلك التأريخ المتطوّر وهى التركيبة الخفيّة لكل ما يجرى فى هذا الواقع فكأنها أصبحت نســـيا منســـيا لكنها مع ذلك لايمكن التعويض عنها أى أنّ أحداث هذه الرواية من الرغبات المكبوتة

والمثليّة الجنسية كأنها مخفية في الجسد الاجتماعي وقد اقتحمت في هذه الخربة اقتحاما بوصفها الظاهرة التي تركها مسؤولو البلد وأصبحت نسيّا منسيّا لاتعنيهم كأنها تركيبة متمثلة في واجهة ترينا واقع المجتمع السعودي المكبوت في الجسد الاجتماعي ويكادون لايعرفون انفتاق هذا الجرح النتن العفن. وبما أنّ الجنس صار مكبوتا واقتحم في الخربة ولم يعترف المجتمع السعودي بمآرب غريزية للأشخاص قد انعكس هذا العنصر بشكل سلبيّ متمثّل في ظاهرة المثليّة وأصبحت من الظواهر السائدة والمهيمنة على المجتمع وذلك من منطلق الأفعال المخفيّة. فقراءة شارع العطايف في هذا الإطار تأتي لملامسة أثر الواقع الاجتماعي وانعكاسه على تصرّفات شخوص الرواية وسلوكهم وفهمهم للحياة ولمن جاورهم وكذلك انفتاق المثليّة الجنسية بوصفها نتيجة بنية القهر الاجتماعي والسياسي بوصفه الأساس أو الدافع المركزي الذي يلامس حال الجماهير والطبقات الشعبيّة؛ فالمثليّة بوصفها نتيجة ملازمة لبنية القهر والقمع السياسي والاجتماعي تحتلّ فضاء مهما في هذا الواقع.

عنونة النص على ضوء نظريّة الانعكاس

على الرغم من أنّ الدراسات القديمة لم تكن تولي للعناوين كبير اهتمام فإنّ الدراسات الحديثة جعلت من العنوان أحد أبرز مجالات اهتماماتها فعادت ترى فيه مدخلا قرائيّا؛ فيه يختزل مضمون الكتاب. فالعنوان يشدّ انتباه المتلقّي ويجذبه ويثيره. فعتبة العنوان تعين النص وتثبته وتعلن مشروعيته القرائيّة وهي التي يحقق للنص اتساقه وانسجامه وتشاكله ويزيل عنه كلّ غموض وإبهام. بناء على هذا فإنّ مقروئيّة العنوان تتأتى من النص وهو الذي يحدّد طبيعة هذه الوظيفة وبالمقابل يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما لايفهمنه وغمض؛ من هذا المنطلق يمكن أن نقول إنّ النص كائن حيّ والمتلقي طبيب يجس بالعنوان نبض النص. فإنّ تشكيل العنوان في أي نص من النصوص لايكون اعتباطيّا ولكنّه يتعلّق بمتن النص أيّما ارتباط بل إنّه جزء من النص وانطلاقا من هذا فيجب الانتباه على أنه ليست العنونة على أساس هذه الرؤية «مرتبطة كما في التصور التقليدي باختزال النص

بـــل يمكن أن تكون العلاقة بين العنـــوان ونصّه تقابليّة أو انزياحيّة أو لاتكون بالضرورة ائتلافيّـــة.» (فريرة، ٢٠٠٠: ٩٧) فمن خلال العنوان يســـتطيع القارئ أن يستشـــفّ نوع النـــص وتركيبته ومحتواه وقد يمكن ذلک دون التطرق إلى محتوى الكتاب. «إذن العلاقة بين عتبـــة العنوان ومكوّنات الفضاء النصّى للرواية هى علاقة تضافريّة توليديّة لايمكن ضبطها على وفق سياقات ممنهجة لأنّها إنما تخضع لحالة شعوريّة وذهنيّة وبنائيّة وتشكيليّة تأخذ لدى المبدع صيغا متنوعة يجب أن تقارب دائما من خلال مجمل المكونات البنائيّة للنص.» (http://www.startimes.com) فالعنوان إذن «هو مفتاح الدلالة الكليّة التى يســـتخدمها القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة» (مفتاح، ١٩٩٠: ٧٢) فى النص. وعندنا تشكّل عتبة العنوان الأرضيّة التى من خلالها يقوم الروائى بسرد أحداثها وبالتعبـــير عما يتطلع إليه فى النص الروائى وتمثّل هـــذه العتبة عتبة مركزيّة جوهريّة فى الفضاء النصّى وكذلک تمثّل تلخيصا تكثيفيّا يضع المقولة الروائيّة فى ســـياقها العام على مـــرأى من عيون المتلقين؛ وهى ما رسّـــخت فى ذهن المتلقى منـــذ المطلع للرواية الدلالة الرؤيويّة من خلال ما ينطوى عليه من العلاقة القائمة بينها وبين النص الروائى فالعنونة فى رواية عبدالله بن بخيت تأتى على أساس مقولة مكثفة تنطوى على الرمز الاجتماعى بمســـتويات مختلفة؛إذ إن عنونـــة النص الروائى عند بخيت فى هذه الكتابة هى "شـــارع العطايـــف"؛ والشـــارع هو الواقع الذى تجـــرى فيه الأحداث كثيرا وهـــو عتبة تتجاوز فى الفضاء الواقع الإنســـانى الغريزى إلى الشـــارع بوصفه فضاء اجتماعيّا عامّا حيث يتزاوج كلّ الأبصار ما يحدث فى الشـــارع على مرأى من الناس؛ الشـــارع من المحامل الرئيســـة للحياة الاجتماعيّة ومن أهمّ المترجمـــين عنها، ونحن فى هذه الرواية لانرى إلا مهاد الســـرير للمثليين لذلک استحق أن تكون الشـــارع بؤرة تصبّ فيها كلّ شيء وإن ممارســـة المثليّة الجنسيّة فى هذه الرواية لاتتمّ عن طريق الخيال والذكرى بل تقع بالفعل وبكيفيات موضوعيّة ملموسة فى الشارع؛ فعتبة العنوان بما تنطوى على الشارع جاءت للتعبير عن الفضاء الاجتماعى وكذلک إقامة العلاقة بينه وبين أحداث الرواية بوصفها مطّـــرح المعيش اليومى للمجتمع الســـعودى حيث لايمكن إخفـــاء ظاهرة المثليّة فى هذا المجتمع إذ إنک فى الشـــارع وسط الجمهور المحتشـــدة الصاخبة؛ فبناء على هذا الحكم

فيمكننا أن نعتبر الشـــارع وما يجرى فيه من أحـــداث المثليين فضاء اجتماعيّا للصراع ولكنّـــه صراع صامت لايوجد لديهم غير الهموم والتطلعات والرؤى؛ إذن إنّ الشـــارع لغـــة صامتة فى هـــذه الرواية وأحداثها تمّثل العمود الفقـــرى للمعيش اليومى فى المجتمع الســـعودى. فشارع العطايف هو أهمّ معرّض لشبكة العلاقات والوظائف فى التعبير عما جـــرت فى النص الروائى بوصفه نمطا أدبيّا يعكس وينقل الظواهر الســـائدة فى شـــارع العطايف؛ فالســـعوديّة ظلّت تعيش فى أجواء شـــارع العطايف وقد ظلّت مســـتودعا لما يجرى فى الرواية من الأحداث فيما يتعلّق بالمثليّة الجنسيّة لدى شخصيّة "ناصر" ورفاقه المعتدين عليه بوصفهم رمزا من أنماط المجتمع السعودى. فقد جاءت عتبة العنوان دون أى لفّ ودوران- والكاتب وضع مبضعه فى الشارع ليشرّح مظاهر التفسخ الاجتماعى. من منطلق آخر يمكن أن نقول إن الشـــارع هو المكان الذى يعدّ من المكونات الرئيســـة فى البناء الفنّى للرواية وأنّه مســـرح الأحداث أو الحيّز الذى تتحرك فيه الشـــخصيّات والأحداث؛ كذلك إنّ الشارع يعدّ من الأمكنة المفتوحة التى تدلّ على وسع الأحداث الجارية فى هذا المكان منها ظاهرة المثليّة الجنســـيّة، وانهيار هذا الشـــارع المفتوح يعنى انهيار الحياة الاجتماعية. فظاهرة المثليّة الجنســـية قد تكون موجودة فى النص الروائى لأى مجتمـــع ولكـــنّ المكان الذى يجرى فيه هـــذا الحدث يمكن أن نعـــوّل عليه فى تبيين الفكرة؛ على ســـبيل المثال لنفترض بأنّ هناك رواية تتناول موضوع المثليّة الجنسيّة فى مكان مغلق كالسرداب؛ فهذا المكان المغلق يدلّ علىأنّ الظاهرة لم تنتشر بعد فى المجتمع وأنّ المثليّـــة لم تكن على مرأى من العيون.ولكنّ الشـــارع هو المكان المفتوح الذى تدلّ علـــى انتشـــار هذه المثليّة فى المجتمـــع وأنها تكون على أرصفة الشـــوارع. إذن اختيار الشـــارع بوصفه مكانا فى عتبة الفضاء الروائى اختيـــار مقصود بوعى تام للدلالة على انهيار الشارع الذى يجرى فيه هذه الظاهرة أى المثليّة.

عتبة النص الروائى (عتبة الاستهلال) وانعكاسها فى أحداث الرواية

النص الروائى كنمط أدبى متلاحم يكشـــف عما يجرى مـــن الصراعات والعلاقات بين الشـــخصيات فى الأمكنة المختلفة فإنه غالبا ما يكون على نمط تلتحم فيه التقنيات

المختلفة ويدعم بعضها بعضا؛ فمن هذا المنطلق من اللازم أن يكون تلاحما بين عتبة النص الروائى وما يهدف إليه النص بأسره؛ وأن يكون هناك تبادل بين بنية الفضاء الروائى والنص الرئيس إذ إنّ عتبة النص الروائى تكون تمهيدا منسجما وأرضية منسجمة مع النص فى تشكيل الفضاء الروائى؛ فعتبة النص الروائى هى من التقنيات التى يواجهها القارئ من بداية الأمر فإنها تقدر على شدّ انتباه القارئ أكثر فأكثر من الوهلة الأولى فى عمليّة القراءة ويكون ذلك منسجما ومتلاحما مع ما يجرى من الأحداث فى النص فبناء على هذا فإنّ لهذه العتبة أهميّة كبرى فى الكشف عن الكثير عما يتطلّع إليه الكاتب فى النص الروائى؛ بهذا المعنى فإنّ دراسة هذه العتبة تعنى الاهتمام بالأرضيّة التى يمهّدها الكاتب الروائى فى تشكيل التقنيات الروائية فى الوصول إلى ما يريد؛ فإنّ هناك تفاعلا بين هذه العتبة والنص الروائى لتكثيف النص بمعان لايمكن لأى متلقّ أن يشكّ فى إثباتها؛ فالاهتمام بهذه الأرضيّة يمثّل دورا بارزا فى النص الروائى أو يشغل حيّزا هامّا للغاية فى الفضاء الروائى ولاتفعل هذه الأرضيّة سوى أن تمنح المتلقّى إمكانيّة القراءة العلميّة وفق قصديّة الكاتب الروائى. وكذلك تجعل المعنى يتطور فلايكتفى الكاتب بتقنية واحدة فى التعبير عما يريد بل إنّه يكثّف النص بتقنيات عتبة النص الروائى؛ بناء على هذا فإنّ عتبة النص فى رواية شارع العطايف تعدّ تقنيّة هامّة للولوج إلى ما يهدف إليه الكاتب ويتطلّعه. فـ«يمكننا من هنا أن نعدّ عتبة الاستهلال عبر أهميّة الموقع الذى تتحلّى به أخطر عتبة نصيّة (جماليّة وبنائيّة وسيميائيّة) من عتبات الكتابة الأدبيّة، بوسعها أن تقرّر على هذا الصعيد مصير النص فى نجاحه أو إخفاقه، إذ هى المفتاح الأهم والأبرز والأكثر حيويّة وسيميائيّة الذى يضاعف تأهيل القراءة، ويشحّذ أدواتها، ويخصّبها، ويسهّل مرور كادرها الاستكشافى الحرّ من عتبة العنوان المعلّقة فى رأس النص إلى ميادين المتن النصّى ومساحاته وطبقاته وتخومه وظلاله فى ما تبقّى من جسد النص الماثل أمام بصر القراءة فى تحدّ لايخفى.» (صابر عبيد، ٢٠١٤: ٤٧) فإذا ما قدر الكاتب الروائى أن يجعل المتلقّى يستأنس بمدخل النص أى عتبة النص الروائى فسوف يكون للنص تأثيرا كبيرا فى جوهر فاعليّة النص وكذلك يكون المبدع الروائى قادرا على الولوج إلى ما يقصد التعبير عنه. فإنّ عتبة النص الروائى وفق هذا البناء الفنّى

هى مكوّن نصّى مركزى تحتاج من المبدع إلى وعى جمالى عال وبارع.

شـــارع العطايف تتمثّل عتبته فى الانزياح المفهومى للمجتمع السعودى المحافظ وهى علاقة تمثّل التوتر منذ اللحظات الأولى للمواجهة القرائيّة فإنّ شـــخصيّة ناصر يســـمع أصوات النســـاء المتزايدة ويشاهد ابنة عمّه نوف لأوّل مرّة فى منزله إذ يقول عبدالله بن بخيت «اجتذبته أصوات النساء المتزايدة فنهض من فراشه وتحرّک على رؤوس أصابعه بحـــذر وأطلّ من فرجة بين شـــرفتين على بطن البيت؛ لأوّل مرّة يشـــاهد ابنة عمّه نوف فى منزله.» (بن بخيت، ٢٠١٤: ٧) فاســـتماع الأصوات المتزايدة للنساء فى مجتمع محافظ كالســـعوديّة يمثّل انزياحا مفهوميّا حيث إنّ هذه الأصوات لم تكن تسمع من قبل فكأنها خرق للقوانين الســـائدة والمهيمنة على المجتمع الســـعودى حيث لادور للمرأة فيه وهذا الانزياح يمثّل دورا فعالا فى شـــد انتبـــاه المتلقّى من اللحظة الأولى. ثمّ بعد ذلک يدخل ناصر الصراع، صراع المرأة الأم وصراع المرأة الجنس ثمّ اختلاط الأمور بينهما إذ يقول الكاتب: «اختلطت الأمور بين حبيبته المنتصبة فى بطن بيته وأمّه التى ســـتدفن بعد قليل وتختفـــى من حياته إلى الأبد. امرأتان أحبّهما بعنف. واحدة ســـتترک وجه الأرض بعد قليل والأخرى ســـتبقى معه إلى يوم موته ... .» (المصدر نفســـه) فهذا المقطع يمثّل التوتر أو الصـــراع بين امرأتين؛ المرأة الأم المتمثلة فى موت أمّه والمرأة الجنس المتمثلة فى حبّه لابنة عمه نوف؛ فهذا الصراع الماثل أمام المتلقّى يتكشـــف عن هندســـة تنظيميّة شكليّة وتعبيريّة بالغة الأهميّة ويغرى القارئ بالســـعى الحثيث إلى الكشف عن صورة النهاية، فهـــذا الصراع لايزال قائم فى نفســـيّة ناصر حتى ينتهى بـــه إلى أن يهيمن المرأة الجنس ليست نوف وحدها بل النظرة المهيمنة على النساء كلهن مما قال بن بخيت «انتزع عينيه من وجهها وطاف بهما على النســـاء الأخريات.» (المصدر نفسه) فهذا الصراع المنتهى إلـــى هيمنة المرأة الجنس تمثّل المجتمع بشـــكل عميق وحيوى ونشـــيط ومؤثّر، تعكس فضاءا طبيعيّا واجتماعيّا ونفســـيّا وحضاريّا بالغ الخصوصيّة. فهذا الصراع الذى ينتهى إلى غياب المرأة الأم التى تمثل دورا فعالا نشـــطا فى تكوين الأســـرة التى من المكونات الرئيســـة فى الفضاء الاجتماعى، يعنى انهيار هذا التكوين الأســـرى المؤدّى إلى انهيار المجتمع ثقافيّا وحضاريّا واجتماعيّا. وكذلک سيطرة المرأة الجنس فى هذا الصراع تعنى

هيمنـــة البعـــد المادى فى النظر إلى قضيّة الجنس أو لنقل أزمـــة الجنس إن صحّ التعبير. انتهـــاء هذا الصراع بهيمنة المرأة الجنس فى هذه العتبة الاســـتهلاليّة للفضاء الروائى لم يكن انتهاء بمعنى الكلمة بل إنه بداية للصراعات المختلفة، بداية لهيمنة البعد المادى فى وجهـــة نظر ناصر بطل الرواية؛ البعد المـــادى الذى يتمثّل فى أنه يعطى كلّ انتباهه على معالم نوف الأنثويّة التى تمثلت فى الأفعال التاليّة «ضمّها، قبّلها و...» (المصدر نفسه) حتى ينتهى به الأمر إلى ألا يفكّر فى أمر سوى أنه « قبّلها وأحرق أشواق قلبه على جسدها الظامـــئ.» (المصدر نفســـه) فالكاتـــب الروائى عبدالله بن بخيت فى هـــذه الرواية ينفتح على عتبة اســـتهلال حدثيّة بالغة الحرارة والتدفق وتنطوى على الكثير من المواصفات الجنسيّة فإنّ رواية شـــارع العطايف رواية الاستعباد الجنسى الصامت والمطمور بألف ســـتار فى مجتمع يفصل بين الجنســـين فصلا تاما، فى مجتمع لايمكن للرجل أن يرى وجه امرأة وأن يتحدث إليها وأن ينظر فى عينيها. فهذه العتبة الاســـتهلاليّة أجواء مشـــحونة بالتوتر والشـــهوة الغريزيّة التى لاتجد لها متنفســـا طبيعيّا، أجواء قاسية متوترة تتخللها مشـــاهد تصف بدقة معالم المـــرأة الجنس فى مجتمع محافظ كالســـعودية وهذا الأمر يمثّل انزياحـــا مفهوميّا ينتهى إلى شـــدّ انتباه القارئ منذ اللحظـــة الأولى. فالكاتب الروائى يصف من العتبة الاســـتهلاليّة مشـــاهد جنسيّة تصب فى بؤرة جوهريّة للرواية حيث نجد الأحداث الجنسيّة مهيمنة على الرواية بأسرها.

هيمنة المثلية الجنسية فى الرواية على ضوء نظريّة الانعكاس

هيمنة المثلية فى الرواية تكون على الشكل الذى فيه «ليست المرأة وحدها من تعانى من ظواهر نقص الحرية فى المجتمع العربى السعودى فى رواية شارع العطايف بل الرجل أيضاً، إنها رواية العار الإنســـانى الذى يكشـــفه عبدالله بن بَخيت من خلال قصة ناصر، الشـــاب السعودى الوســـيم، الذى يتعرض لاعتداءات جنسية متواصلة من قبل رجلين انتهكا شـــبابه، ومارســـا معه الشـــذوذ بالإكراه ثمّ قد انتهكه رجال آخرون.» (http:// www.nizwa.com)

ناصر الذى صار لقبه فحيج أو لنقل أفحج «ســـبعة شبان أكبر منه سنّا، كان يسمعهم

يتهامسون ويتضاحكون ويصفونه بالسعة لأنه لم يعد يتألم من الإيلاج كما كان يفعل من قبل. سمع «أبو منيف»يقول صار أفحج. انقلبت الكلمة إلى اسـم وصارت لقبا له.» (بن بخيت، ٢٠١٤: ٦٢) فإن فحيجا أو أفحج لقب يدلّ على دونيته وعلى تقمصه دور المرأة في الفعل الجنسي، لقب تحقير وانتهاك، ناصر الذي يتحوّل إلى رجل عاهر يبذل جسده لآخرين مرغما؛ رغم أنه لايشعر بأي ميل جنسي للرجال فهو متيم بابنة عمّه نوف؛ إذن إن المثليّة في هذا المجتمع ناتجة بفعل خارجيّ يفرض ثقله على شـخصيّة ناصر فتجبره على ممارسة المثليّة فلانجد شخصيّة ناصر يمارس هذه المثليّة عن اختيار بل إنه «حاول أن يهرب ولكن فطيس قبض على حلقه ودفعه إلى الحائط بعنف وضغط عليه حتى كاد يطفئ أنفاسـه. المسألة محسومة. المقاومة الجسـديّة مستحيلة.تشفع دون جدوى. كل ما سمعه بضع كلمات مطمئنة ووعود بالسـتر وتهديدات قاطعة.» (المصدر نفسه: ٦١) فنجد أنّ الرواية تنظر ضمنيّـا للمثلية كمرض اجتماعي ينبغي التخلص منه؛ عيب اجتماعي ينتهي بمجرد انتفاء الأسـباب المؤدية له؛ هنـا نجد وضوحا في إظهار المثلية كعيب حتى إنّ شـخصية ناصر نفسه تسعى للتحرر من مثليتها. إذن فإنّ عبدالله بن بخيت يردّ الأمر إلى أسـباب خارجيّة بعيدا عن مناقشـة دواخل الشـخصيات. فنرى هنا أنّ علاقات القوة تفرض سـطوتها على شـخصية ناصر الذي حاول أن يهرب ولكن فطيس قبض على حلقه ودفعه إلى الحائط بعنف، الأمر الذي يجعل من المثليّة ناتجا مفروضا من قبل الأقوياء على الضعفاء حيث نجد شـخصية ناصر مهزومة ومكسورة تشكّل مثليتها عبئا عليها بالدرجة الأولى. فتضطرّ الشـخصيات إلى ممارسة المثليّة الجنسية بسبب الانغلاق والطوق إلى أنثى غائبة يصعب رؤيتها والالتقاء بها في مجتمع مغلق كالسعوديّة حيث إنّه «لأوّل مرّة في تأريخ الرويض[1] تشـاهد البنات يتحرّكن في الشوارع مجموعات وأفرادا. كانـت العادات المرعبة تقتضي حبس البنت بعد البلوغ لتختفي عن العيون إلى أن يعلن زواجهـا.» (المصدر نفسـه: ٢٩ و٣٠) بناء على هذا فإننا نرى أن المثليّة الجنسـية هنا

١. تصغير مدينة الرياض ليعبّر بها عن أنّ الرياض كان يحيط بها هذا الشارع أي شارع العطايف فكأنّ الرياض شـارع صغير تجري فيها هذه الأحداث وقـد صغّرها قائلا إنّ أحداث الرياض هي أحداث الشارع نفسـها.

تصبح واقعا مفروضا على الضعفاء، والمثلية هنا مجرد تفريغ لطاقة مكبوتة نشأت لغياب الأنثى. ومن ثمّ فإنّ هذا الشـارع الذى تجمعت فيـه كل الانحرافات من القتل و... فلا يكون أسـبابها إلا الاعتداء والانحرافات الجنسـية حيث نشـاهد أن قتل الشخصيات يكون بسـبب الاعتداءات الجنسيّة فالجانب الأهم فى الرواية أنّ هذه الأجواء المريضة والمشـحونة تقود إلى أشكال من الجرائم المروّعة بقسـوتها فناصر أو فحيج لايريد فى الحياة إلا الانتقام من الذين انتهكوا رجولته «فكما غرس فطيس عضوه التناسـلى فى جسده مئات المرات سيأتى اليوم الذى يغرس فيه هذا الخنجر مئات الطعنات. لن يقتله بل سـيحطم جسده بشكل منهجى. سـينغرس هذا الخنجر فى كلّ الأماكن التى لامسته ودمّرت رجولته.» (المصدر نفسه: ٨٤) فهنا تبدأ أمراض فتاكة تنهش فى الروح والجسد معا يبدأ الشـذوذ والانحرافات الجنسـيّة وينتهى الأمر إلى القتـل، والخطأ يتوالد عنه أخطـاء، فكل المعتدين يجب أن يقتلوا فى هذا المجتمع المرعب والكاتب يصوّر المعتدى والضحيّة حيث نرى أنّ شـخصيّة سـويلم الذى هو من المعتديـن على ناصر فإنه يقتل بشـكل مروّع حيث إنّ ناصر قبل أن يطرق باب عمّـه لإبلاغه بموت أمّه كان قد ذهب إلى سـويلم وقتله حيث «أخرج الخنجر المخبأ فى ربقة سـرواله ونخزه به. غاص رأسه فى فخذه فاسـتيقظ سويلم مذعورا كأنّما كان فى حلم. ولكن فحيج عاجله بطعنه فى فمه فدخل الخنجر فى أعماق قلبه و... .» (المصدر نفسـه: ٩٢) فإنّ ناصر ينتقم من سـويلم الذى اعتدى عليه جنسيّا، ومن فطيس، وكلاهما كانا يتناوبان على اغتصابه فى المقابر. فثمّـة حلقة مفرغة فى توالد الأخطاء والانتقام من الآخرين. فإنّ الشـخصيات فى هذه الرواية من المعتدين والضحايا مصابون بأمراض نفسيّة حيث نجد أنّ «السكين وحدها هى الضوء الذى سـينير دروب المستقبل» (المصدر نفسه: ٩٢)؛ المستقبل الذى يكون فى جزيرة اللؤلؤ التى غاية الكهول والشباب وكلّ الشخصيات فى الشارع تتدبر الفلوس كى تسافر إليها إذ إنها جزيرة كلّ شىء مباح فيها وإنها الجزيرة التى تسافر إليها شخصيات الشارع لكى يفرّغ طاقتها الجنسيّة حيث نرى أنّ هناك نساء عاهرات يصطف الرجال لكى يدخلوا عليهن، من الذين يتسـكعون خارج بيت بنت مسـتورة فى انتظار أن تفرغ مقاعد السـحاحير فسـعندى كان أصغر الموجودين سنا بين الداخلين عليها ورغم هذا

فإنه «خرج مســاء ذلک اليوم من بيت مســتورة بعد أن دخل عليها ثلاث مرّات على مــدى أربع ســاعات انتظار.» (المصدر نفســه: ٣٢٦) فالرجال كانــوا يقفون في طابور طويــل بانتظار مضاجعة امرأة عارية كخرقة مســتلقية على الفراش،فالجزيرة هذه هي جزيرة التفريغ، الجزيرة التي تجسّد الأحلام المكبوتة وكل رجال الشارع يوقعون أنفسهم وعائلتهم وأقاربهم في كوارث مالية كبيرة لكي يؤمنوا تكاليف السفر إلى الجزيرة، منهم ســعندي الذي مشدود إلى بيت مستورة بلاهوادة رغم أنه يعرف مضاجعة الرجال معها إذ إنه «يأتي إلى قرندول ويقف في الصف للدخول عليها، يسبقه عدد من الرجال، عشرة في بعض الأحيان. لايتحسّــر ولايشــعر بأدنى غيرة منهم. يجلس معهم على السحارير المرصوفة في المدخل. كلّ ينتظر دوره لقضاء وطره منها ..... وبرغم وجود هؤلاء الرجال الغرباء الزناة بجانبه لم يكن ســعندي يتذمّر. اعتاد هذه الأجواء.» (المصدر نفسه: ٣٢٧) ما الذي قذف بهؤلاء الرجال إلى بنت مســتورة في جزيرة اللؤلؤ التي كلفهم السفر إليها كثيرا وأوقع أنفسهم وعائلتهم في كوارث ماليّة؟ هل الجواب يكون غير انغلاق المجتمع حيث تضطرّ الشــخصيّة إلى ممارسة الجنس المثلي في الفصل الأول من الرواية، والتوق إلــى أنثى غائبة يصعب رؤيتها والالتقاء بها في مجتمع مغلق في الفصل الثالث. فكلّ هذه الأمراض النفســيّة والانحرافات الجنســية التي هي انعكست من الواقع السعودي على شــخصيّات الرواية لم تكن إلّا بســبب وجود طاقة جنســيّة لايمكن تفريغها في الشارع السعودي إلا من خلال العلاقات المثليّة فتصبح المثليّة مجرّد جسر لتفريغ المكبوت.

نحــن في القصــة الثالثة من الرواية لانشــاهدها تختلف عن القصــة الأولى بل هذا النموذج مجرد توكيد للنموذج الأول. مرة أخرى نحن هنا أمام شخص يفهم الحب بوصفه ممارسة جنســية. وينحرف سلوكه إلى الجريمة، واســتغلال والده وأمه وخاله، من أجل تحقيق تواصله الجنســي مع مومس مشــاعة للجميع. والمدهش أنه يعتقد أنها تحبه، رغم اصطفافــه، قبــل كل لقاء، ضمن جموع من الداخلين عليها. والمدهش أكثر أنه لم يشــعر -بحســب تصريح المؤلف في النص- بأي غيرة تجاه شــركائه فيها (المصدر نفسه: ٣٢٧) هذه العلاقات الجنســية التي يقيمها الرجل مع النساء الزناة في المجتمع السعودي تؤدّي إلى انهيار التكوين الثقافي الأســري حيث يــرى أنّ الرجل يضاجع امرأته ولكنه يفكّر

إلى من ضاجعها من دون امرأته ســالفا وهذا هو الدافع الرئيس للانهيار الأسرى ومن هــذا المنطلق نــرى أنّ عبدالله بن بخيت يصوّر نتيجة العلاقــات التى يقيمها الرجال مع الزناة قائلا إنّ شــخصيّة شــنغافة كان يمارس مع المرأة الحبيبة الجنس والحال أنه كان يفكّر فى مؤخّرة نوف. (المصدر نفسه، ١٤٨) فممارسة الجنس فى هذه الرواية لاتتمّ عن طريق الخيال والذكرى بل تقع بالفعل وبكيفيّات موضوعيّة ملموسة حيث نرى أثر ذلك فى شخصيّة شنغافة.

لئن قدّمت الرواية جزيرة اللؤلؤ بوصفها فضاء ملاذا على أنها مدينة سريّة فللإلحاح على معانى الانغلاق فى شــارع العطايف وكذلك الإيحاء بالكبت تجاه الشــباب الذين يحلمون بالزواج ولكى يفرغوا طاقاتهم الجنسية فإنّ هؤلاء يتمسّكون بالسفر إلى جزيرة اللؤلؤ التى هى جســرٌ لتفريغ المكبوت. فنرى عبدالله بن بخيت يقدّم هذه الرواية كاشفة لكلّ ما يتحكّم بالمجتمع من اللحظة الراهنة واللذة الملموسة ورغبات لاتجد لها متنفّسا طبيعيّــا للاكتفاء فظهــرت دون رمزيّة ودون لفّ ودوران ووضع مبضعه ليشــرّح مظاهر التفســخ الاجتماعى حيث ترى الشخصيات تتشــبث بكل ما لديهم من الأحبال رغم أنّ هذه الأحبال لاتوصلهم إلى طريق سـّوى بل تودى بهم إلى تهلكة وتنحط بهم إلى الممارسة الجنسيةفى جزيرة اللؤلؤ بكل أشكالها والتى ستوصلهم إلى حالات تشدّه أكثر فأكثر إلى هوّة ســحيقة ســوداء لا مخرج منها حيث ترى شخصيّة سعندى مشدودة إلى بنت مستورة رغم اصطفاف الداخلين عليها.

النتيجة

تمّ مناقشــة رواية شــارع العطايف للكاتب الروائى الســعودى علــى ضوء نظريّة الانعكاس وانتهى البحث إلى أنّ قراءته تأتى لملامسة أثر الواقع الاجتماعى وانعكاسه على تصرّفات شخوص الرواية وكذلك التركيز على المثليّة الجنسيّة بوصفها نتيجة بنية القهر الاجتماعى والثقافى والسياســى. فالمثليّة بوصفها نتيجة ملازمة لبنية القهر والقمع السياســى والاجتماعى تحتلّ فضاء مهمّا فى التكوين الثقافى للمجتمع السعودى. تصبح المثليّة هنا واقعا مفروضا على الضعفاء ومجرّد تفريغ لطاقة مكبوتة نشأت لغياب الأنثى

ونجـد أنّ المثليّة ناتجة بفعل خارجيّ وليسـت بتأثير جيني؛ هذا الفعل الخارجي يفرض ثقله على الشـخصيّات فتجبر على ممارسـة المثليّة والعلاقات الجنسـيّة غيرالمشروعة بالإكـراه حيث نرى وضوحـا في إظهار المثلية كعيب في الفضـاء الاجتماعي حتى إنّ الشـخصيات نفسها تسـعى للتحرر من مثليتها وتخجل منها. بناء على هذا فإنّ الرواية لقـد أوحت إلينا بأنّ السـعودية مجتمع متأزّم وأنّ هناك عالمـا آخر مخفيّا أو لنقل مخفيّا لايماثل أبدا ما هو معلن. يركّز الراوي على ممارسـة المثليّة الجنسيّة لجميع سكان الحي حتى كأنّ الجسد الجنسي هو الدافع الرئيس لأحداث ومجريات الرواية بوصفه الأساس الذي يلامس حال الجماهير والشـرائح الشعبيّة. الجسد الجنسي الذي له حضور فعال وتفاعـل دال في الرواية، لم يكـن لإضفاء عنصر على الإبـداع الأدبي بل إنه كان من أجل الجنس نفسـه وإنّ الروائي السـعودي عبدالله بن بخيت في رواية شارع العطايف يوظّـف الجنس للتعبير ويخزّن فيه عدّة دلالات باعتباره رمزا للحجاب الفكري أي إنه يرى أن تحرير الجسـد هو تحرير الفكر ولكنّ الأجساد في هذه الرواية مقيّدة بالشهوات والرغبات المكبوتة لذلك نرى أنهم يحلمون بالسفر إلى جزيرة اللؤلؤ التي مباح فيها كلّ شيء من الممارسة الجنسية والنصب والاحتيال وشرب الخمر ويوقعون أنفسهم وعائلتهم في كـوارث مالية لأجلها فقدّم الروائي ابن بخيت هذه الرواية جريئة وكاشـفة لكل ما يتحكم بالمجتمع من رغبات لاتجد لها متنفسـا طبيعيا ولهذا يتحوّل أفرادها إلى مجرمين وموتورين وتفتك بهم الأمراض النفسيّة.

المصادر والمراجع

ابن بخيت، عبدالله. ٢٠٠٩م. رواية شارع العطايف. الطبعة الثانية. بيروت: دارالساقي.

أن جفرسـون، ديفيـد روبي. ١٩٤٤م. النظريّة الأدبيّة الحديثة. ترجمة سمير مسـعود. دمشـق: منشورات وزارة الثقافة.

البوعمراني، محمد الصالح. ٢٠١٤م. «اختراق المحظور في الرواية العربية: بين الحداثة الإبداعيّة والحداثة الاجتماعيّة». مجلة ijhcs. العدد الثالث. صص ٦٤-٤٥

حافـظ، صبري. ١٩٨١م. «الأدب والمجتمع مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي». القاهرة. مجلة فصول. المجلد الأول. العدد الثاني. صص ٧٧-٦٥

الداديسـي، الكبير. ٢٠١٤م. تحليل الخطاب السـردي والمسـرحي. عمان: دار الراية للنشر

والتوزيع.
الزاهى، فريد. ١٩٩٩م. الجسد والصورة والمقدّس فى الإسلام. بيروت: إفريقيا الشرق.
عبيد، محمد صابر. ٢٠١٤م. النص الروائى: أسـئلة القيمة وتقانات التشكيل. بيروت: المؤسسة الحديثة للكتاب.
عبيد، محمد صابر. ٢٠١٤م. حركية العلامة القصصية: جماليات السرد والتشكيل، لبنان: المؤسسة الحديثة للكتاب.
عزّام، محمد. لاتا. شعرية الخطاب السردى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
الغذامى، عبدالله. ٢٠٠٥م. حكاية الحداثة فى المملكة العربية السعودية. المغرب، الدار البيضاء: المركز الثقافى الغربى.
فريرة، التوفيق. ٢٠٠٠م. كيف أشرح النص الأدبى. تونس: دار قرطاج للنشر.
فضل، صلاح. ١٤١٧ق. مناهج النقد المعاصر. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الآفاق العربى.
لحمدانى، حميد. ١٩٩١م. بنية النص السردى. بيروت: المركز الثقافى العربى.
محفوظ، نجيب. ١٩٤٧م. زقاق المدق. مصر: مكتبة مصر.
مــرادى، محمد هادى وآخــرون. ١٣٩١ش. «لمحة عن ظهور الروايــة العربية وتطوّرها». مجلة دراسات فى الأدب المعاصر. السنة الرابعة. العدد ١٦. صص ١٣١-١١٥
مفتاح، محمــد. ١٩٩٠م. دينامية النص:تنظـير وإنجاز. الطبعة الأولى. بــيروت: المركز الثقافى العربى.
مها، محمد حسـين. ٢٠١٠م. العذرية والثقافة: دراســة فى أنثربولوجيا الجســد. الطبعة الأولى. دمشق: دال للنشر والتوزيع.
النصير، ياسين. ٢٠١٠م. الرواية والمكان: دراسة المكان الروائى. دمشق: دارنينوى.
النعيمى، غازى فيصل. ٢٠٠٧م. «تســويق الجســد بين المتعة والجســد الثقافى: مقاربة لرواية خطوط الطول ... خطول العرض». مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية. المجلد ٦. صص ٢٩٨-٢١٢
وائل بركات، وائل والسيد غسان. ١٩٩٥م. مقدمة فى المناهج النقدية للتحليل الأدبى. دمشق: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الثامنة ـ العدد الثاني والثلاثون ـ شتاء ١٣٩٧ش/كانون الأول ٢٠١٨م

صص ٧٥ ـ ٥١

تمثّلات الهُجنة في رواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسي؛ قراءة على ضوء المبدأ الحواري

شهريار نيازي (الكاتب المسؤول)*

فاطمة أعرجي**

الملخص

إنّ السرد باعتباره منتوجا ثقافيا تواصليا، هو الظاهرة الحوارية بامتياز، والذي لا وجود لــه خارج نطاق الحوار والتواصل. جاءت رواية "ســاق البامبو" لتتدفق في فضاء ثقافي على درجة ملحوظة من الاتســاع، لتحقق إبداعــاً أدبياً مقنعاً، بمقدوره التعبير بجرأة عن التناقضات والتشظي لدى الشرائح المنبوذة في المجتمعات. فهذه الرواية امتلكت القدرة على طرح التعدديات من منطلق توسيع المحدوديات. فإنها تنبّئ عن الفضاء الثقافي المتنوع وما يتولد عنه من وعي روائي جديد، حيث تحمل هاجس التخلّص من الصوت المسيطر الواحــدي بخلق كيان نصي متعدد الأبعاد والأصوات، وهو وعي يمكن إدراكه في النهاية المفتوحة للرواية، وفي اتساع النبرات والتطلعات المختلفة في وعي بطل الرواية الذي يعبّر عمّا في داخله عن "التيه" ويصف نفسه كشجرة البامبو. فقد لفتت هذه الرواية انتباهنا حيث انفتحت فصولها في المشهد الثقافي التعددي إيذانا بانفجار التناقضات التي تشكل العلامة الأهم في مضمونها، فهي هازئة بالوحدويّة أي الشــموليّة. من هذا المنزع نهدف دراســة اســتطراق هذه الرواية للموضوعات المحرّمة بشكل ملحوظ، وقراءة سردها الذي وجّه سهامه نحو الأعراف والتقاليد في المجتمعات العربية ونحو كل ما لا يجوز المساس به؛ ومن نفس المدخل نرمي إيضاح تمثلات الهجنة في الهوية باعتبارها منتوج ثقافي أي صُنعة ثقافية. ذلك من خلال هذا النموذج الفني الناجح، نؤكد على قابلية السرد الروائي في إعادة قراءة القيم وقدرته على تغييرها. فتمّت الدراســة بمنهج وصف – تحليلي، واستناداً إلى نظرية "الحوارية"، كي تكشف عن تمّثلات الهجنة في الرواية. وما توصلنا إليه عبر هذه القراءة، هو أنّ هذه الرواية جاء سردها على إيقاع محتج، غايته تدمير التعالي الاستبدادي الذي يمارس طمس صوت الناس وتبديد أي فرصة للنمو بحرية. هذا ما لاحظناه في هذه الرواية إذ قامت باختلاق فضاءً حوارياً، يقرّ بالتبادلية، سواءً بدعوة القارئ في التفاعل مع النص أو بتأسيس الهُجنة في حبكة الرواية. فعلى العموم، وفق ما جاء به "باختين" من المعطيات النظرية، لاحظنا تحرّر هذه الرواية من جمود الأحادية في سبيل إعادة تفسير وتقويم الهوية لدى الشخصية المركزية للرواية. وهكذا وجدنا لها انتصاراً على الصوت المركزي المفرط، حيث يستخرج القارئ منها هُجنة المواقف والخيارات في صفحاتها.

الكلمات الدليلة: الهُجنة، المبدأ الحواري، ميخائيل باختين، الهوية، ثقافة الاختلاف.

---

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران shniazi@ut.ac.ir

**. خريجة دكتوراه، فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران f.aaraji@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/٩/١٤ش تاريخ القبول: ١٣٩٧/١٢/١٩ش

المقدمة

إنّ الهجنة الثقافية ظاهرة ناتجة عن التخالط والتأليف الثقافي بين أبناء البشر، ومفادّها أن الهوية ليست كائنا طبيعيا هبط من السماء، بل الهوية تتكوّن على مرّ العصور وعلى مشارب فكرية متعددة. وإنّ الرواية في عصرنا الراهن قد تُبيّن أنّ العالم قام يتجه إلى المزيد من التهجّن. وإلى جانب الأنظمة المعرفية التي قائمة على إملاء الأيديولوجيات، يظل السرد هو الأداة التي تقدم الرؤى المتعددة بصورة غير مباشرة. فلقد استطاع الإنسان من خلال السرد، خلق فضاءات منشودة، إذ يخلق عالماً مميزاً متنوعا من خلالها، كيف يشاء وبما يشاء.

إنّ لحظة ظهور اللغة المنطوقة عند الإنسان، تُعدّ بمنزلة الخط الحاسم الفاصل بين الطبيعة والثقافة. وإنّ ظهور هذه الوظيفة الرمزية عند الإنسان، وبالتالي نشأة التواصل الاجتماعي بواسطة الرموز، يمثّلان بصفة عامة تلك اللحظة الحاسمة في تاريخ البشرية. «وإنّ كلّ ممارسة كتابية تعادل تطلع الذات للحضور، على اعتبار انّ النص -أيّ نص- هو مظهر من مظاهر تجلي الذات، ورغباتها الملحة في أداء أدوار الفاعلية والمغايرة بمعناها الإبداعي.» (العباس، ٢٠٠٩م: ٥) ومن هذا المنطلق ينبغي دراسة الروايات الصادرة عن ذوات مقهورة ومبعثرة، والتي تسعى إلى الإسهام في حركة تاريخية اجتماعية، آخذة في التشكل داخل شروط التعددية في العالم. ومن هنا سعت التجربة الروائية الجديدة بإحلال ثقافة الاختلاف. وقد تطلب الأمر الحفر العميق في السياقات الثقافية والحضارية الكبرى التي تشكلت فيها الأنساق الثقافية والفكرية حيث أسهمت الرواية في الأثر العميق على فتح بنيات النصوص.

أسئلة البحث

من حيث أنّ الرواية ونقدها تعدّ إحدى وسائل بناء الهوية وتدعيم ثباتها أو مقاومتها وتجديدها، وبما أنّ الهُجنة هي إحدى سمات واقعنا اليومي، نهدف من خلال هذه القراءة، دراسة تاثير الخطاب التعددي على تشكيل الهوية الثقافية الدينامية في الرواية، وذلك من خلال رؤية "ميخائيل باختين" ونظريته التي سمّاها "المبدأ الحواري". ويتم ذلك

يطرحنا السؤال التالى:

ما هو تأثير الخطاب التعددى على تشكيل الهوية الثقافية الدينامية فى الرواية الجديدة عامةً، وفى رواية "ساق البامبو" على وجه التحديد؟

وما هو أثر هذه الرؤية على استخدام استراتيجيات تهجين النص الروائى وتحدّى الصوت الأحادى؟

فرضيات البحث

إنّ الجماعة البشرية بحاجة إلى السرد كى تؤسس وجودها وكى تعطى لهذا الوجود هويةً. فإنّ السرد، لا يقدّم مجرد صوَر بل يحمل الدلالات الكبرى. فإنّه بوسعه أن يقدّم نموذجاً فنيّاً ليكشف عن قدرته فى مواجهة الآخر وتقبّله. ولوكان السرد مُكوِّن "الحوارية"، فهو مُكوِّن مرجعيات وسياقات متعددة وهجينة. فمن هذا المنظور أسّسنا فرضيتنا على أنّ ظاهرة الحوارية فى السرد، هى من أهم الظواهر التى تحمل القدرة على بناء هوية هجينة للشخصيات الروائية، وأنها من جملة الفنون السردية الناجحة فى اختلاق التعدديات الصوتية وتجسيد رؤية منفتحة ومتسامحة تجاه العالم.

خلفية البحث

من الممكن أن نقول إنّ "ميخائيل باختين" يعتبر من الأوائل فى مجال دراسة التعددية والتهجين، وذلك من خلال آرائه عن التعددية الصوتية فى الروايات، حيث بدى رأيه عن روايات "داستايوفسكى" و"تولستوى" ومقارنتهما معاً، فقد اتخذ المظهر السردى أهمية خاصة فى مشروعه النقدى. وما لفت انتباهنا فى الروايات العربية الجديدة، هو تأثير هذه الرؤية على بناء "الهوية" وصياغتها عبر السرود. ووجدنا "عبدالله إبراهيم" تطرّق فى كتابه "السرد، والاعتراف، والهوية" إلى الهويّة والتهجين وإلى استراتيجية بناء الهوية المتحوّلة فى التجارب السردية. يؤكد "عبدالله إبراهيم" بأنّ التهجين لا يحمل معنى سلبياً، إنّما يقصد به التركيب الذى يستعير من أنواع لها شرعية، وإعادة صوغها على وفق قواعد تناسب الكتابة الجديدة. وتحدّث أيضاً فى مواضع أخرى لهذا الكتاب، عن الهوية والتركة الوطنية، ومعالم الهوية المرتبكة، وعن علاقة الارتحال وصوغ الهوية.

فعلــى كلّ، إنّ هذا المصدر من جملة المصادر الأولية التى نشــرت بالعربية وهى تدرس آليــات صناعة الهوية فى الروايــات الجديدة فى عالم يتراوح بــين الحداثة وما بعدها. إضافــةً إلى ما ذكرناه، وجدنا "صــلاح فضل" فى كتابه "ســرديات القرن الجديد" أتى بقراءة موجزة لرواية "ســاق البامبو" خلال حوالى ســبع صفحات، درس فيها التزواج بين الواقع والمتخيل فى هذه الرواية. وأيضا هناک قراءة للباحثة "ســعاد العنزى" قامت جريدة "القدس العربى" بنشــرها حيث تطرقت الباحثة إلى الهجنة السردية لهذه الرواية وذلک من مدخل آليات الترجمة، إذ تناولت مشــكلة "الترجمة" للســارد الذى عاش فى الفيليبين وهو يكتب بالعربية. فتتحدث هذه القراءة عن النص الناتج عن عملية الترجمة، حيث الترجمة لهذه الرواية هى الحجر الأساس لبناء الهجنة لدى السارد.

الأسس النظرية للبحث

مرتكزات المبدأ الحوارى

قيــل: «أنّنا نــرى فى الوجه غالبــاً الفم»، لما فى ذلــک من دلالة ضمنيــة على أنّنا لانســتطيع أبدا أن لا نتخاطب. فنحن غير قادرين علــى أن لا نتواصل نهائياً بحكم أن الإنسان – وفق المسلّمة الخلدونية –كائن اجتماعى بطبعه. وعدّ الحوار ظاهرة مقترنة بوجود الإنسان ودلّت وظائفه على حالات من النقصان، ذلک أنّ صفة النسبية هى من خصائص البشــر. (الجزيرى، ٢٠١٢م: ٩) فبناءً على هذه النســبية، وضع باختين "المبدأ الحــوارى"، وتوصّل إلى أن الرواية جنس ممزوج من عناصر ومكوّنات مختلفة تراكمت عبر التاريخ وتفاعلت فيما بينها.

إنّ فى السياق الذى بدأ فيه "باختين" ينشر دراساته الأولى (الماركسية وفلسفة اللغة، نضالات شعرية دوستويفسكى)، كان الطرف المقابل الموجّه إليه الحوار والانتقادات، هم الشــكلانيون الروس والأســلوبيون المتأثرون بألسنية دوسوسير. حيث كانت اللغة عند هذا الطرف الأخير، تُقدّم على أنها بناء مســتقل، له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها والتى يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة، ولكن انطلق باختين من موقع نظرى مغاير لذلک الاتجاه. (باختين، ١٩٨٧م: ١٤)

اتخـذ باختين من اللغة حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخها ويعيد تأويل ذلك التاريخ. فـوراء نمذجة الرواية وتطورها، يقف تاريخ صراع الإنسـان مـن أجل تحطيم مطلقية اللغـة ونزوعها الوحدوى المـلغى للتعدّد والنسـبية. فمنذ القديم، كانت هناك نصوص نثرية تعاكـس مركزة حياة اللغة، وتخالف اتجاه قوى توحيـد الإيديولوجيات اللفظية، وتعمل على إيجاد كثرة لسانية تترجم الوعى بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتداخل الخطابات، وتكشف عالماً أكثر اتساعا وتعقيدا ليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه. وهذا الوعى التنسـيبى، هو الذى تطورت بذوره نتيجـةً لأحداث وتحولات تاريخية ومعرفية، حطّمت المركزية الإيديولوجية التى سـادت فى العصور الوسطى (الكشوفات الجغرافية والرياضية والفلكية، عصر النهضة، الثورة البروتستانتية، الثورة الصناعية، الخ). فمكانة اللغة، إذن أساسية فى تنظير جنس الرواية عند باختين، ولكنها ليست اللغة، النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة هى الخطاب، المحمّلة بالقصدية والوعى والسـائرة من المطلقية إلى النسـبية، والتى تبتعـد عن دلالة المعجم لتحتضن معـانى المتكلمين داخل الرواية، فتكشـف لنا عـن أنماط العلائق القائمة بين الشـخوص، وعن القصديـة الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم. (المصدر نفسه: ١٦)

مـا نبغيه من هذا المشـروع، هو أنّ باختين جـاء ليذكرنا بـأنّ الرواية لا يمكن أن تسـتحق اسمهـا إذا لم تكن خليطا من الأصوات المتعـددة أو المتنافرة. فإذن نظرته إلى الرواية كانت متجهة إلى أنّ الرواية الجنس الأدبى اللامنتهى أى اللامحدّد، والذى تتعدد الأصوات فيه، بمقدوره أن يتجاوز أفق التطلعات القائمة ويخلق التعدديات الصوتية عبر اللغة، وطبعا المقصود من الصوت هنا هو المعنى.

وكما أشرنا، أنّ الإنسان كائن حوارى ويعدّ الحوار فى معناه الضيق ليس إلا واحدا من أشكال التفاعل اللفظى وهو بالتأكيد أهمها جميعا، غير أنه يمكن فهم الحوار فى معناه الواسـع بأنـه إصغاء بصوت مرتفع إلى الخطاب فقط، ولكـن الإصغاء إلى كل تواصل لفظـى أيّاً كان شـكله. (باختين، ١٩٨٦م: ١٦٢) وإنّ المشـكلات التى يواجهها المؤلف ووعيـه فى الروايـة المتعددة الأصوات، أكثر عمقا وأكثـر تعقيدا من تلك التى يمكن أن نجدها فى الرواية الوحيدة الصوت، فإنّ عالم أنيشـتين يمتلك وحدة أعمق وأكثر تعقيدا

من عالم نيوتن، أنها وحدة من نمط أعلى ذات نظام مختلف. (تودوروف، ١٩٩٦م: ٤٢)

من الطبيعي أن تكون كلمة "الحديث الذاتي" هي الكلمة الأولى التي سترد إلى الذهن بوصفها اصطلاحا مضادا لمصطلح الحوار. ولكننا رأينا باختين يستخدم مصطلحي "الحواري" و"الحوارية" بصورة موسعة إلى الدرجة التي يصير فيها "الحديث الذاتي"نفسه حوارياً. (م.ن: ١٢٦) فيقول باختين عبر دراسته لروايات دوستويفسكي أن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة، كل ذلك يعتبر بحق، الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي. ليس كثرة الشخصيات داخل العالم الموضوعي، وفي ضوء موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستويفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط، في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها. (باختين، ١٩٨٦م: ١٠)

وقد أكّد باختين أنّ الحوار هو تبادل للكلمات وهو أكثر أشكال اللغة وأنّ الأقوال عن متحدث فرد مثل الخطبة أو المحاضرة التي يلقيها المدرس أو مونولوجات الممثل، والأفكار الباطنية التي تنطق بصوت عال تعد مونولوجية من خلال شكلها الخارجي، إلا أنه بالنظر إلى بنيتها السيميائية والأسلوبية فإنها تعدّ حوارية. فالنص الحواري أساسا متعدد الأصوات. (الجزيري، ٢٠١٢م: ٣٧) وإنّ الخطاب الذي يكوّنه البطل حول نفسه يتكوّن من الخطابات التي يكوّنها الآخرون حوله، إنه يتكلم ويفكر من خلال الآخر ومن هنا تتداخل أصوات متناقضة وأحكام ووجهات نظر متنوعة عن فهم واحد. (جينت وآخرون، ١٩٨٦م: ١١١)

المهم هو أنّ الرواية نقطة تتقاطع فيها العديد من المركبات الدلالية التي ينتج عن تأوليها التعدد في المعاني اللامحدودة. (العباس، ٢٠٠٩م: ٨) فإنّ خطاب الرواية خطابا خليطا متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص، ضمن سياق المجتمعات الحديثة. (باختين، ١٩٨٧: ٧) وإنّ في السرد أي القص، سحر وجاذبية وسلطة بمقدوره أن يساعد الإنسان في العثور على مكمن الطاقة فيه، يدلّه على أفق الآخر. فمع السرد هناك فرصة للعبور، للخروج من النطاق الضيق،

للاتســاع وربما للهرب. فالســرد طريقة مجدية لمغادرة محدوديتنــا ونبتكر حينها صورا لمستقبلنا. (محمد رحيم، ٢٠١٤م: ٧)

إذن حســب رؤيــة باختين أنّ «محتــوى التخييل لا يخترق أشــكال التعبير فقط بل يكوّنهــا أيضــا.» (مارتــين، ١٩٩٨م: ٢٠١) وإنّ القارئ ينزع أن يشــكك فى الذخيرة الكليــة للافتراضات التقليدية التى ينبنى عليها المنظور. وحين قال باختين بأنّ روايات دوستويفسكى قياسا بروايات تولستوى تتجهز بالحوارية يذكر بأنّ هذه الخصوصية «شأن اســتيعاب القراء الذين يتجادلون دائما مع أبطال دوستويفســكى.» (باختين، ١٩٨٦م: ١٠) إذن مــن هذا المنطلق دخلنا إلى ســاحة المشــاركة فى بناء المعــانى، فتؤكد مقولة لميخائيــل باختين «أنّ الفاعل الكلامى هو الواقع الأساســى فى اللغة، والمعنى أنّ اللغة فى اســتخداماتها الطبيعية تحتم التبــادل، بما يعنيه ذلك تأثيرا متبادلا ومســتمرا على ســلوكيات كل الأفــراد المنخرطين فى هذا التبادل الكلامى، فالــكلام تبادل وهو أيضا تبدّل خلال التبادل.» (دوفور، ٢٠١١م: ٤٣٤)

مــن هنا يمكننا القول إن النص الســردى نص تعددى، وهذا لا يعنى على أنه النص على معان عدة فحسب بل يعنى أنه يحقق تعدد المعنى ذاته. ولهذا يغدو أبرز قيمة للسرد أو القص، هو أنه يمنح الحرية الكبيرة للقارئ للتحاور وطريقة استجابته إليه، إذ فى ظل الحوار تتســع دائرة التســاؤل الحر وصولا إلى المعرفة من دون الاعتماد على السلطة الفكرية المهيمنة. فقد صاغ المبدأ الحوارى البعد الجمعى فى تعدد المعنى فى الرواية، فإنه توزيع لا مركزى للمعانى.

الرواية الجديدة وتحدى الصوت الأحادى

يرى باختــين أنّ الصور البلاغية، لا تنضمّ إلى الشــبكات اللامتناهية من الخطاب إلّا من خلال أخذ الســامع أو القارئ فى الاعتبار؛ ويؤكد على انعدام وجود اســتيعاب منفعل، بل يعتقد أنّ الاســتيعاب لا يتــمّ إلّا من خلال تجاوز الصوت الأحادى وإجراء الحوار مع الباثّ والمتلقى. (انظر: باختين، ١٣٩١ش: ٣٧٠ و٣٧١)

على غرار ذلك، لقد شــهد عصرنا الراهن اســتخداما لا مركزيا للغة، أو بالأحرى

رفض"التمركز الصوتی"[١]، والذی قد تحقق فی الرواية بشكل خاص. فإنّ النقد الحديث خصّص حيزا كبيرا للتفكير فی نظرية الرواية وتحليل مكوناتها. ذلك لأن الرواية بوصفها موضوعا للمعرفة وإنها تدرج فی النظام المعرفی لكونها تؤثر على معرفة علاقة الإنسان بنفسه وبالآخرين، وإنّ السرد تجسيدا تعبيريا لتجربتنا مع الحياة وأنه شكل لفهم العالم وفهم ذواتنا.

إنّ أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا، حواريته أی ذلك البعد التناصی فيه. فبعد هبوط آدم إلی هذا العالم لم تعد هناك أشياء بلا أسماء أو أی كلمات غير مستعملة. إنّ كل خطاب عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التی تشترك معه فی الموضوع نفسه، كما يقيم أيضا حوارات مع الخطابات التی ستأتی. ومن هنا وجد باختين نفسه مدفوعا إلی رسم مخطط لتأويل جديد للثقافة، والنوع الأدبی الذی يفضل هذه التعددية الصوتية[٢] فی الرواية. (تودوروف، ١٩٩٦م: ١٦)

وكما أشرنا آنفاً، أنّ استيعاب مفهوم "التعددية الصوتية" رهين باستيعاب المفاهيم الأساسية الأخرى فی المعجم الباختينی، منها الحوارية والهجنة، وهكذا إنّ التعددية الصوتية خرجت من نطاقها الفنی وتسربت إلی الفروع الفلسفية والاجتماعية، وخاصة إلی الدراسات الثقافية.٣ (نامور مطلق، ١٣٩٠ش: ٥)

فعلى العموم، إنّ التجديد فی فن السرد، بصورة عامة، بحث عن أدوات تمكّن الأديب وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الانسان بواقعه، وكما يقال، إنّ التجديد بحث عن عالم آخر. والتجارب الروائية العربية الجديدة - بالرغم من تعددها النسبی - يغلب عليها النزعات التالية:

الرفض العنيف والتمرّد الواضح على المألوف.

إثارة إشارات الاستفهام حول القيم السائدة.

---

١. حسب تعبير دريدا فی انتقاده الموجه إلی الشكلانيين والبنيويين.

2. Polyphony

3. cultural studeise

السعى إلى التفتيت والنفى والكسر.

الاحتجاج على أنماط السلطة بأساليب مباشرة.

هــذه المؤشــرات برزت وتعالى صوتهــا فى هذه الروايات، حيــث أصبح الاعتقاد بالرفض وبالاستقامة الذاتية قانونا لفن حاضرنا المربک. فأصبح الروائى العربى الجديد فى العقود الأخيرة، قد قرر الدخول فى ســباق لا حدّ له فى ســاحة تجاوز المحرّمات، كما أخذ على عاتقه مهمة تدنيس كل مظاهر الحياة، أو القول بألّا قداســة لشــخص أو رمز أو مــكان أو فكرة حيث تتوالى عناوين التمــرد والرفض، وتتم ترجمتها داخل خطاب تغييرى إصلاحى.

وكما أشرنا، من المعروف والمستقر نقديا فى منظور ما بعد الحداثة، إنّ الفكر الواحدى أو المفــرد، جرى ترحيله إلــى مراحل ما قبل الحداثة. وبعد أفــول مفهوم الأحادية فى مفاصــل الثقافة المتعددة وســيادة الحوارية (بالمعنى الباختيــنى)، أصبحت النتيجة هى التعددية. وقد تبدو الكثير من هذه الافكار والرؤى مســبوقة بمنهجيات ما بعد البنيوية، والتى ايضا صدمت التصور الأحادى المستنبط من النصوص.

بصورة عامة توجد فى الرواية متســع لكل أنواع الكتابة ولكلام الأجيال واللهجات المختلفة. واســتخدم الروائى الجديد تعــدد الأصوات كونه يخلق جوّا مفعما بالأصوات الحية المتعددة. مع ذلک، قد يوجد هناک ســرد وحيد الصوت. وأنه «سرد يتميز بوحدة المتكلــم أو بصــوت طاغ على ســائر الأصوات. وفيــه تكون أقــوال الكاتب وآراؤه وأحكامه، المرجع الأخير للعالم المصوّر. فأطلق باختين هذا المصطلح مقابل "الحوارية"، أى السرد المتعدد الأصوات.» (زيتونى، ٢٠٠٢م: ١٠٧)

وهنــاک من يرى أنّ الســرد الوحيد الصوت ينطبق على الشــعر تماما لأنه أحادى الصوت، وكذلک ينطبق على الســرد الذى يوجه المتكلم الخطاب لنفســه والذى يعرف بالمنونولوج أى الحديث الذاتى. وربما يوجد فى الخطاب الذى يوجهه المتلكم إلى سواه من دون جواب. ولكن ما يراه باختين هو أنّ بإمكان الســرد أن يكون مونولوجا ولكنه متعدد الأصوات، وذلک بســبب انعدام الجزم واليقين والابتعاد عن الإلحاح على رؤية خاصــة. والعكــس أيضا ممكن، حيث يحمل نص روائى شــخصيات متعددة دائما على

حوار مع بعض، لكنها تتكلم بمنطق واحد وروح واحدة هى روح الكاتب المسيطر على النص. فإذن تعتمد "الحوارية"، وقبل كل شىء، على إيديولوجية التعدد والاختلاف. وهى نزعة ترفض السائد، وتثير الاستفهامات، وتميل إلى التفتيت والاحتجاج ولاتقبل بسيطرة القوى الرمزية والواقعية، ما نجدها أكثر شيوعا فى الروايات الجديدة، حيث نرى- على نفس هذا السياق التعددى والحوارى- أصبح أبطال الروايات يواجهون الواقع المبتذل الذى يقيم العقبات فى وجوههم. وأنّ أبطال الرواية يجدون فى تلك القيود والتنظيمات اعتداءً على الحرية. ومن ثمّ يغدو الصراع مع هذا الواقع، صراعا بين البطل والمجتمع لتغيير العالم، أو على الأقل للحصول على زاوية من السماء فوق هذه الأرض.

تمثلات الهُجنة فى رواية ساق البامبو

رواية "ساق البامبو" حائزة على جائزة البوكر العربية لعام ٢٠١٣م، كتبها الروائى والصحفى الكويتى الشاب "سعود السنعوسى".[١] تتناول الرواية موضوع الزواج المختلط فى المجتمع الكويتى إذ تسرد الرواية زواجا سرّيا لرجل كويتى من عمالة فلبينة نتاجه مولود بلا أب، حيث يرفض المجتمع حضور هذا الطفل من أمّ فلبينية. فإنّ قضية الهوية هو ما يطرحه "سعود السنعوسى" فى عمله السردى، وهو يفعل ذلك من خلال رصد حياة شاب وُلد لأب كويتى، ينتمى لعائلة كويتية عريقة وثرية، ومن أم فلبينية فقيرة. فتوزعت الرواية بين هاتين الهويتين فى علاقة ملتبسة يغلب فيها الشعور بالانتماء إلى ديانتين وثقافتين مختلفتين.

بطل الرواية اسمه "هوزيه ميندوزا" فى الفلبين و"عيسى الراشد" فى الكويت. وهو

١. سعود السنعوسى كاتب صحفى وروائى كويتى عضو رابطة الأدباء فى الكويت وجمعية الصحفيين الكويتيين. كتب السنعوسى فى جريدة القبس الكويتية ومجلات وصحف عربية أخرى. وقد سبق ان نشر قصة البونساى والرجل العجوز التى حصلت على المركز الاول فى مسابقة القصص القصيرة التى تجريها مجلة العربى الكويتية بالتعاون مع بى بى سى العربية. أصدر روايته الأولى "سجين المرايا" عام ٢٠١٠ وقد فازت بجائزة ليلى العثمان لإبداع الشباب فى القصة والرواية فى دورتها الرابعة. كما أصدر رواية "فئران أمى حصة" التى تتناول موضوع الطائفية فى الكويت وقد مُنعت الرواية لاحقا من قِبَل الجهاز الرقابى فى بلد الكاتب. وقد تُرجمَت بعض أعماله إلى الإنكليزية والإيطالية والفارسية والتركية والصينية والكورية والرومانية.

ابن خادمة فلبينية اسمها "جوزافين" ساقتها حياة الفقر إلى الكويت. هناك تعمل تلك الخادمة لدى عائلة كويتية وهى من العائلات ذات الوضع الاجتماعى المرموق. نشأت علاقة حب بين ابن العائلة "راشد" وتلك الخادمة، وفى إحدى الليالى يقرر راشد الزواج من جوزافين بشكل سرى وبموجب عقد زواج شرعى، والذى كان ثمرته بطل الرواية "عيسى". يظل عيسى متأرجحا بين فلبين والكويت إذ يتلقى الرفض العنيف من عائلة أبيه وفقدان الانتماء عند والدته فى فلبين حيث يصف نفسه هناك بساق البامبو الذى لا انتماء إليه بمكان. وبالتالى يقرر خلق وعى يستوعب الاثنين كى يتخلص من العذاب، فأكثر ما نجد فى الرواية هو الحوار الدائب عن الديانات وتعايش الثقافات وهى ميزة قد تم تمثيلها فى شخصية "عيسى" المتسامحة بالنسبة للانتماءات.

إنّ الهوية تتبلور حين ينشأ الشعور بالانتماء إلى جماعة ما، ويتولد عنه ميل الشخص إلى التماثل مع النماذج التى تقدمها تلك الجماعات. فهكذا الفرد يستبطن القيم التى تقدمها تلك النماذج إلى حد التماثل مع تلك النماذج الأصلية المحتذى بها والتى تتجسد عادةً فى الشخصيات التى لها تقدم،كمثال يحتذى به لأعضاء تلك الجماعة. فهكذا تأخذ بنا هذه الرواية بانْ يبدو من الواجب فتح خطاب لمراجعة الثقافات التى تمّ تشكيلها، ودراسة جذورها، وإسهامها فى صناعة الحاضر. هذا ما سنواجه مصاديقه عند قراءتنا للرواية تحت مدخلين:

الهُجنة وغوغاوية الاختلاف

نعنى بالاختلاف تناول الأشكال المختلفة فى المواقف الثقافية المختلفة، ونعنى بالهجنة ما له أكثر من إدراك واحد بالنسبة لأى شخص معين. رواية "ساق البامبو" متعددة الأصوات بجدارة. وأول ما نلمس فيها هو إيجاد فضاء متسع للاختلاف وتقديم قضايا ومواضع، قد يزعم المرء فيها أن هناك أكثر من منظور للإدراك. لانعرف الهجنة بأنّ شخصاً ما يزعم أن له أكثر من ذات واحدة، ولكن هناك هجنة حيث أن الهوية تتغير باستمرار. وهذه ملاحظة أساسية أن تمّثل الهجنة فى الرواية هو مهارة تتم على أساس وعى بأن العالم متنوع والمعتقدات تتغير دون أن تستقر بصورة متأصلة.

يعتمـد الأمر في الرواية بشـكل كبير على السـياق حيث لـكل رواية ذخيرة من المواضـع الثقافية المختلفة، وفتح الاختلاف بين ما يعتقده المـرء وما يعتقده الآخرين. فيبرز الاختلاف في هذه الرواية من مناسـبة إلى مناسـبة، ومن سـياق إلى سياق. إنها لم تكن سـيرة شـخصية تنتمي إلى أبويـن مختلفي الديانة والوطـن واللغة بل أنها بوح عن تعددية عصرنا وعدم اسـتقراره. يطرح الروائي أزمة الهوية في مطلع الرواية حيث الروائـي بدأ بقصة شـخص يعاني من أزمة الهوية كنتيجة للظروف التي نشـأ فيها، كما تعرضت هذه الرواية لمشـكلة "البدون"، ترمي للأشخاص الذين لا تحقّ لهم الجنسية في مسـقط رأسهم. وإنّ عيسى شـاب تائه بين وطنين ولغتين ودينين، فأي حيرة تلك التي يتيه الإنسان فيها دون أن يعرف لأي جهة ينحاز، وهو يعرّف نفسه:

اسمي Jose . هكذا يُكتـب. ننطقه في الفلبين، كما في الإنكليزية، هوزيه. وفي العربية يصبح، كما في الإسـبانية، خوسـيه. وفي البرتغالية بالحروف ذاتها يكتب، ولكنه يُنطق جوزيه. أما هنا، في الكويت، فلا شأن لكل تلك الأسماء بأسمي حيث هو... عيسى! كيف ولماذا؟ أنا لم أختر إسمي لأعرف السبب. لم تشأ أمي أن تناديني عندما كنت هناك باسمي الذي إختاره والدي حين وُلدتُ هنا، رغم أن إسم الربّ الذي تؤمن به... كل ما أعرفه أن العالم كله قد اتفق على أن يختلف عليه! هوزيه، خوسـيه، جوزيه أو عيسى... ليست مشكلتي مع الأسماء أمرا ملحا للحديث حوله، ولا أسباب التسمية، فمشكلتي ليست في الأسماء، بل بما يختفي وراءها. (السنعوسي، ٢٠١٢م: ١٧)

كان يعشق عيسى الجلوس تحت الأشجار وقضاء الساعات بالتأمل حتى تناديه أمه منزعجة وهو يتساءل نفسه:

لماذا كان جلوسي تحت الشجرة يزعج أمي؟ أتراها كانت تخشى أن تنبت لي جذور تضـرب في عمق الأرض، ما يجعـل عودتي إلى بلاد أبي أمرا مسـتحيلا؟.. ولكن حتى الجذور لا تعني شـيئا أحيانا. لو كنت مثل شـجرة البامبو، لا انتماء لها، نقتطع جزءا من سـاقها نغرسـه بلا جذور، في أي أرض، لا تلبث السـاق طويلا حتى تنبت لها جذور جديدة. تنمو بلا ماض، بلا ذاكرة، لا يختلف الناس حول تسـميته. كاياوان في الفلبين، خيزران في الكويت أو بامبو في أماكن أخرى. (المصدر نفسه: ٩٤)

وبالتالي يفكر:

لو كنت شيئا.. أي شيء.. واضح المعالم.. لو.. لو.. أي تيه هذا الذى أنا فيه؟ (المصدر نفسه: ٦٦)

إنّ القوة السردية فى رواية ساق البامبو، تكمن فى حالة عدم الانتماء وهى بوصفها استراتيجية سردية تنتج جهازا من أجهزة القوة الرمزية كى تصور نوعا من الانزلاق المتواصل للاستقرار، والذى ينتهى بالاختلاف الثقافى أو تنوعه وهجنة الهوية التى أصبحت ظاهرة مرقّعة. ولكن أى نوع من الحوار ممكن أن يولد فى هذا الفضاء الحدّى؟ أيمكن لهذا الفضاء أن يكون إيجابيا كما يزعم باختين؟

إن التماثل أو التماهى[1] عنصرا أساسيا فى خلق الهوية. وإنّ التماثل يتعلق بالأوصاف الثقافية للأشخاص الذين نحن نندمج معهم عاطفيا والتى تحدد مدى التشابه والاختلاف الشخصى والاجتماعى. من هذا المنظور، الهوية هى البناء الثقافى وذلك لأن الموارد الثقافيه والاجتماعية هى التى تشكل المادة اللازمة لتكوين الهوية ذات طابع ثقافى. فعلى وجه الخصوص، نحن نتشارك كأفراد فى عملية اجتماعية شائعة والتى لا نكون بدونها أشخاصا اجتماعيين. فحسب قول "غوشيه" لا نقوم نحن والآخرون إلا بتكرار ما علّمنا إياه أجدادنا ونكون أشدّ وفاءً لهذه العادات. ومن هذا المنظور إنّ الهوية ليست بالضرورة خيار الفرد بل من الممكن أنها تكون نتيجةً للعرف والعادات والهيمنات الثقافية؛ يدرس "غوشيه" هذه الظاهرة فى إطار الهوية الدينية قائلا:

«إن المجتمعات المبنية على الإيمان تقدّم أوضح مثال مُمكن لهذه التحولات، سواء فى ما يخص علاقة الشخص بانتماءاته أم فى ما يتعلق بمصير هذه الانتماءات فى المجال العام. لقد كان الإيمان خيارا لموقف حرّ، ثم ازداد تعبيره عن الخيار الحرّ، شيئا فشيئا، بمقدار ما تعززت شرعية وجود الفرد على حساب التدين الجماعى والتقليدى على الطريقة القديمة. من هنا أصبح يميل لأن يكون أشد صلابة وأشد تسلطا ممّا كان عليه من قبل عندما كان "عقيدة الآباء" والتعبير عمّا يؤمن به الجميع.» (غوشيه، ٢٠٠٧م: ١٢١)

حين ذلك، سيكون من السهل أن يصبح النموذج الأمثل هو "اللاحوار"، كى يغدو

1. Identification

ضرب مرتكزات الوعى العقلى على الحائط وتجاهل الخطاب ومعطياته، والسعى إلى تطهير الوعى من تلوث التأويلات والتفاسير. فإنّ وحدوية المعنى ومركزية الوعى الشامل، هو الذى وضع الأسس لتثقيف هذه الجماعات، كى يقع انقساما حادا بين الأنا والآخر، أى بين الذات التى تفكر بهذه الطريقة والأخرى التى تنظر إلى الأمور بطريقة أخرى.

نجد مصاديق هذه الرؤية فى ما عاشه "عيسى" متأرجحاً بين انتمائين دينيا وقوميا. بعدما يعترف راشد لأمه أنّ ما تحمله الخادمة هو ابنه، تطردها من البيت. فيخرجا معا من البيت ليسكنا شقة منفصلة. يولد عيسى ويحمله راشد إلى أمه لكنها ترفض الطفل فيتخلى راشد عن جوزافين بطلب أمه كى تعود وطفلها إلى الفلبين. وهكذا تبدأ الرواية بأول إشارة هوياتية وبأول تلميح إلى الهجنة، إذ يحمل بطل الرواية اسمين وانتماءين.

تربى عيسى فى الفلبين وأصبح شابا قادرا على السفر، فسافر إلى الكويت التى كانت أمه تقول له أنه لابد أن يعود إليها فى يوم ما ويعتنق دين أبيه ويسترد هويته. وحين كان عيسى بانتظار مجيء والده، وقع راشد فى الأسر أثناء مقاومة الاحتلال العراقى وعثر على جثته فى جنوب العراق. وتسرد الرواية قصة عودة عيسى إلى الكويت حيث عائلة راشد لا تتحمل تبعات هذا المولود أمام الأقربين ويمثل الروائى مواقف الصراع العائلى حول هذا الوليد باللغة العربية التى لا يعرفها، فهو يتابع الحوار ويدرك المواقف والنظرات تجاهه والنتيجة التى ليست بصالحه، وحالة الضياع التى ظلّت مسيطرة عليه، فعاد إلى الفلبين تاركا أرض والده، ثم تزوّج إبنة خالته وأنجب طفلا سمّاه راشد على إسم والده.

فهكذا عرض المؤلف ظاهرة الاختلاف لدى الأبناء المهجنين وتوزعهم الأليم بين الانتماءات. لكن المؤلف يوصل القارئ وبكفاءة بالغة إلى قبول التنوع والاختلاف من خلال عدة فقرات:

شعور لايمكننى وصفه ذلک الذى ينتابنى. أحاول قدر استطاعتى أن أصب تركيزى فى هذه الورقة التى بين يدىّ من دون جدوى. أنقل نظرى بين ولدى وشاشة التلفاز. ولدى الذى توقعت أن يأتى بعينين زرقاوان وبشرة بيضاء جاء بملامح مغايرة.. بسُمرة عربية

وعينين واسعتين تشبهان عينىّ عمته خولة..

انفجر راشد الصغير باكيا مذعورا بسبب الصراخ الذى انطلق فجأة فى غرفة الجلوس لركلة سددها اللاعب الفلبينى ستيفان شروك إستقرت فى مرمى وصفير فى شاشة التلفاز وغرفة الجلوس.. الابتسامات على الوجوه من حولى.. الجميع يصفق إلا أنا الذى كنت أشعر بأننى ركلتُ الكرة فى مرماى. (السنعوسى، ٢٠١٢م: ٣٩٦)

وعندما يسجل منتخب الكويت هدفا جديدا يحس عيسى أن النتيجة مُرضية الآن ولم يرغب بمتابعة المباراة كى لا يفقد هذا التوازن فيحس بهذه النتيجة هو متعادل. فيترك المباراة ويتفرغ لمشاهدة وجه صغيره المطمئن فى نومه...

لم يكن التنوع والاختلاف مادة كتاب باختين فحسب بل كان مصدرا دائما للإلهام ومن هنا تجاوزت نظرية الأدب حدودها بسبب هذه الإنجازات وما تحقق عن طريقها. ذلك لأن الوجود الانسانى نفسه هو الوجود المتغاير الخواص بصورة غير قابلة للاختزال، وإنه ما يوجد فقط فى حالة حوار. (تودوروف، ١٩٩٦م: ١٧)

هذا ما بلوره من الناحية النظرية "فريدريك بارث" فى عمل هام، حيت عدّ مفهوم الهوية بمثابة تجل علائقى يسمح بفهم ظاهرة الهوية فى إطار نظام العلاقات القائمة بين الجماعات الاجتماعية التى تستخدمه من أجل تنظيم التبادلات والتفاعلات فيما بينها. مؤكدا أن المهم فى تحديد هوية معينة، ليس وضع كشف لمجموع السمات الثقافية المميزة لها، بل البحث فى السمات التى يستخدمها أعضاء المجموعة لتأكيد التميز الثقافى وآليات عملهم للمحافظة عليه. وبعبارة أخرى، يريد القول أن اختلاف الهوية ليس نتيجة مباشرة للاختلاف الثقافى، فالثقافة الخاصة لا تنتج بحد ذاتها هوية متميزة، لأن هذه الهوية لا يمكن أن تنشأ إلا عن الأفعال المتبادلة بين الجماعات وعن طرائق التمييز التى تستخدمها فى علاقاتها. يخلص بارث، إلى أن أفراد المجموعة لا يمكن إدراكهم على أنهم محددون بشكل نهائى من خلال انتمائهم العرقى – الثقافى ، لأنهم هم الفاعلون الذين ينسبون الدلالة إلى هذا الانتماء تبعا للحالة العلائقية التى يجدون انفسهم فيها. وهذا يعنى أن الهوية تتشكل ويعاد تشكيلها باستمرار من خلال التبادلات الاجتماعية. وهذا المفهوم الديناميكى للهوية يتعارض مع المفهوم الذى يجعل منها صفة

أصليــة ودائمة غير قابلة للتطور وبالتالى، فإننــا إزاء تغير جذرى فى حيث ليس مجرد "الانتماء" المفترض أنه جوهر يحدد الهوية. (عماد، ٢٠١٧م: ١٣٤)

كما أشــرنا سابقا، إنّ الهوية تأسيسا على قاعدة التصور العلائقى لها، هى بحدّ ذاتها دينامية، يتم بناؤها فى ســيرورة تتكوّن كنســق ذا معنى ودلالة عند الفرد الذى يتفاعل مع الآخرين أو مع النسق الرمزى. (المصدر نفسه: ١٣٢) ويؤكد الذين يدعمون الموقف العلائقى الذى يجرى على نطاق واســع داخل الدراسات الثقافية، أن الهوية هى عملية بناء من نقاط التشــابه والاختلاف وليس هناك جوهر الهوية التى يمكن اكتشافها، بدلا مــن ذلک، أن تكوين الهوية هى عملية تجرى باســتمرار تنتج داخل ناقلات التشــابه والتمييز. وهكذا الهوية ليست جوهر ولكن وصف للتحول المستمر لأنفسنا بحيث تكون على شــكل فئات للهويه، تخضع لتكن موضوعا للتأجيل المستمر من خلال عمليات لا تنتهى أبدا من التكامل أو الاختلاف. (Barker, 2004: 99)

تكاد لا تخلو رواية من حضور ضاغط لفكرة أو لصوت ما، ولكن جاءت هذه الرواية لتخليص الــذوات من هيمنة المقدس المزيّف والــكاذب والتأكيد على حقها فى الحرية مــن خلال اصرار الرواية على طرح الأخريــة أو الغيرية بما هو جوهر المبدأ الحوارى والتبشــير بجدوى هذا المبدأ فى المجتمعات. وذلک على اعتبار«إنّ كل كلمة فى الرواية هى حوارية بطبعها حســب التصور الباختينى، فيما يعنى الإقرار بمعنى التنوع والتعدد، مقابل الإدانة الصريحة للواحدى، بما هو المعادل للنســق الشمولى القاهر والمعطل لفعل التشظى والتنوع.» (العباس، ٢٠٠٩م: ٣٢)

قــد منح الروائى بُعدا عالميا إلى ســرده من خلال حبكة متقنــة البناء جعلها نامية ديناميكية متطورة عبر انعكاســها التعدديات. وانعكســت الهجنــة فى هذه الرواية عبر الفضاء المختلط والمتنافر، والذى يجب على كل فرد أن يجد فيه الفضاء للتعايش. فيشكل التسامح الفضيلة المثلى فى هذه الرواية والتى يجب أن يتحلّى بها الشخصيات فى العَلَن. وإنّ غوغائية التنوّع فى هذه الرواية سوّغ الانفتاح من دون الحاجة إلى الافصاح كثيرا، بل قامت الرواية بخلق جوّ حوارى لتبرير موقفها. ليس بمقدور الحوار أن يستمر إلا من خــلال إظهار الاحترام الواضح وقبول الانتماءات المتعددة. وإن الاعتراف بالمعتقدات

وإلغاء التمييز هو حجر زاوية بناء هذه الرواية.

الحوارية والانتماء الدينى

نجد فى الرواية تسخيرا ملفت الانتباه للموروث الدينى بصحب ثقافة عميقة تطلّ على ثقافات الشعوب الأخرى. إنّ الدين فى الفلسفة، هو كل ما يتجاوز حدود التجربة الممكنة والفكر الإنسانى. وهو تلك العلاقة الخاصة بين الناس، وما يعتقدون أنه مقدس ومتعال؛ إنه اعتقاد فى عالم علوى يوجد فى استقلال تام عن العالم السفلى المادى. لكن الثقافة ذات طبيعة مختلفة، فهى بناء مركب، تشمل المادى والروحى والرمزى والواقعى، غير أنّ أهم ميزة تمتاز بها الثقافة المعاصرة، هى سعيها لكى تكون قريبة من الإنسان باعتبارها نتاج تفاعله مع الواقع. (عماد، ٢٠١٧م: ١٥٦) فإذا زاوجنا بين الدين والثقافة، تولد ظاهرة التدين، والدافع الأساسى للتدين هو ما يخلقه على وجه الأرض وما ينشئه من الهويات. لأنه يبحث الإنسان فى حياته عن الشرعية كى يمتلك قيما قادرة على إعطاء معنى لحياته وأفعاله. إذن وفق هذا المنظور، علينا أن نفصل بين الدين والتدين تبعاً لفصل الثقافة عن الطبيعة.

إنّ "الطبيعة" هى المقابل لـ"الثقافة"، وإنّ كل أمر خرج عن الطبيعة ووقع فى عجلات الصيرورة فإنه أمر ثقافى. إنّ الدين وانحياز الإنسان إلى أمر قدسى ومتعال، هو أمر طبيعى، ولكن بمجرد تقبله ديانة ما والاعتناق بأوامرها ونواهيها، وممارسة طقوسها وشعائرها، فأنه أصبح متدينا بها، ولا يظهر التدين إلا فى المجتمع على أرض الثقافة. إذن إنّ التدين هو الصورة المجسدة للدين وهو الذى قد تَشكّل على صورة الثقافة، وإنّ المتدين من هذا المنظور، هو من يكون دوماً فى عمل تواصلى فعّال مع المؤسسات الدينية - الثقافية. وإذا غضينا النظر عمّا ينتجه مركّب الثقافة والدين، سيكون من العسير فكّ العناصر المكونة لنسيج ظاهرة الهوية.

قد تبدو الصلة بين الثقافة والدين شديدة، واضحة ومتجانسة. فى عدد من المجتمعات والجماعات يصبح معها الانتماء الدينى هوية جماعية مستقلة عن الاعتقاد الفردى، فيها يتطابق الثقافى والدينى، حينها يمثل الدين ثقافة كاملة لشعب أو أمة أو حضارة،

ليس فى كونه مجموعة نصوص وتعاليم وقيم فحسب، بل بما هو كيان مجسد اجتماعيا ومبلور بالممارسة وتعاليم وقيم وأفعال، أى من حيث صيرورته نظاما من الممارسات والمؤسسات فضلا عن كونه نظاما من التصورات، وعن طريقة استيعابه وطرق التعبير عنه من طرف المؤمنين به. (المصدر نفسه: ١٥٥)

قد يكون الدين فى هذه الحالة ثقافة كاملة، فهو يعبّر عن رؤية فى العالم، للطبيعة والوجود والإنسان. لأنه يقدم تصورا لبناء الاجتماع الإنسانى على نحو يغطى أحيانا أدق تفاصيل هذا الاجتماع إقتصادا وسياسة، وأخلاقا، وأحوالا شخصية. (روا، ٢٠١٣م: ١١٧) فالتدين هنا هو الإيمان المعاش أو الطريقة التى يعبّر بها المؤمن عن علاقته بالدين. إنه التجربة المعاشة وهو أيضا الطريقة التى يتموضع بها المرء كمؤمن قبال العالم الخارجى. والدين بصفته اعتقادا وممارسة يساعد الأفراد على تطوير شعور بالانتماء للجماعة ويمدهم بالدعم المعنوى أو على العكس يصبح المحرک الأساسى للثورات. (عماد، ٢٠١٧م: ١٥٨)

لنعد مرة أخرى إلى روايتنا والتى تحمل طابعا حواريا ملفت الانتباه. قلنا أنّ عيسى وُلد لأم وأب لا يتفقان لا على الدين، ولا على اللغة، ولا فى الوطن ولا حتى على تسمية طفلهما. فتُرک عيسى يتخبط فى طرق طويلة باحثا عن هوية واضحة الملامح، لم ينجح فى كشفها ولكن تاليا نجح فى خلقها وبناءها.

تربّى عيسى فى الفلبين من دون أن تولّى أمه اهتماما إلى تربيته الدينية يقينا منها بأنّ الإسلام ينتظره فى بلاد أبيه. ولكن رغم ذلک، ورغم أنّ راشد همس بنداء الصلاة فى الأذن اليمنى لابنه، فإنّ ذلک لم يمنع أمه أن تحمله إلى الكنيسة ليتم تغسيله فى الماء المقدس وفق الطقوس التعميدية. فكّر عيسى:

هل يجعل منى التعميد مسيحيا، وهل قبلتُ بالمسيحية دينا فى طقس حضرته فى حين كانت ذاكرتى لا تتسع لشيء بعد؟ أحببت المسيح حتى أصبحت أراه فى احلامى مبتسما.. فهل أكون مسيحيا؟!؟ ولكن، ماذا عن خلواتى التى أجد بها ذاتى، ورغبتى الدائمة فى التوحد مع الطبيعة من حولى. أترانى بوذيا من دون أن أعلم؟ وماذا عن إيمانى بوجود اله واحد لا يشاركه أحد.. صمد.. لم يلد ولم يولد؟ أمسلم أنا من دون اختيار؟ ماذا أكون؟

إنه قدرى، أن أقضى عمرى باحثا عن اسم ودين ووطن. (السنعوسى، ٢٠١٢م: ٤)

يفكّر عيسى باعتناقه لألوان مختلفة للدين؛ فإن كان مسلما يذهب يوم الجمعة إلى المسجد يستمع إلى الرجل الواقف خلف المنصة، أو بوذيا من أصول صينية يحرق البخور كل صباح أمام تمثال بوذا جلبا للرزق، ولو ولد لأبوين من قبائل الـ"ايفوغا" تحرسهم تماثيل المنطقة. بالنظر إلى تركيب الرواية المتعدد العناصر وقدرتها على التساؤل، فإنها ملتقى خطابات متعددة متباينة. وكان ميخائيل باختين رائدا فى الدعوة إلى هذا الاطار فى دراسة الروايات، والذى جعل من الرواية فى دراسته، أداة معرفية وشكلا تعبيريا لتحولات عميقة لدى المتلقى ورؤيته إلى العالم.

نلمس الأهمية التى يوليها باختين للغة فى الرواية من قوله التالى: «إذا لم يعرف الروائى كيف يرتقى باللغة إلى مستوى الوعى التنسيبى، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية، وإلى الحوار الداخلى للكلمة الحية المتحوّلة، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبدا، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية. الرواية هى الجنس الوحيد الذى يوجد فى صيرورة ومايزال غير مكتمل، فأنها تعكس بعمق وجوهرية وحساسية أكثر، وبسرعة أكبر، تطور الواقع نفسه. لاتسعى الرواية إلى أن تتنبأ بالوقائع ولا إلى أن تخمّن مستقبل الكاتب ومستقبل القراء وتؤثر فيه، فلها مشكلاتها الجديدة والنوعية، والملمح المميز لها هو إعادة التاويل والتقويم المستمرين.» (باختين، ١٩٨٧م: ١٦)

كما أشرنا إليه «إنّ الهويات تفهم على أنها خطاب أو حوار، وإنّ الهوية يمكن أن توصف على أنها تطبيق للحوار أو الأداء الذى يسن أو ينتج، والتى تُسمّى أو تُبنى من خلال التقمص والتكرار للعادات والتقاليد.» (Barker, 2004: 100) «وإنّ الهوية عبارة عن سرديات وصور تمثيلية ننتزعها عن نفسنا وعن الآخرين. وبعبارة بسيطة إنّ الهوية تتحدث عن من نحن ومن الآخرين.» (Ibid) فمن المهم أن نعود هنا مرة أخرى إلى مبدأ الأنا/الآخر أو ما يطلقون عليه عنوان "الغيرية". من هذا المنظور، إنّ الهجنة لا تعنى التمزق ولا تعنى الإلحاد أو عدم الانحياز، بل هى طور من أطوار العلاقة بين الأنا والآخر.

وإنّ رواية "ساق البامبو" التى بين أيدينا، تقدم بجدارة رؤية عن الهجنة وعن التعددية

من خلال الحوارية في سـردها. وهي جاءت تساهم في توسيع افق الوعي الديني، وفي خلق التعايشات والتوافقات، وجاءت لتقدم عبر سردها الناضج منظورات متنوعة لمفهوم الهجنة، فبذلك أصبحت هذه الرواية دعوى تكرّس منطق التعايش وتدعو القارئ إلى السِلم، في مقابل الانغلاق والظلام. فيحاول الروائي اقتناص التعدد والتنوع ومن ثم اقتناص المبدأ الحواري الذي يصالح بين المؤتلف والمختلف من الأفكار والاتجاهات والتصورات. وإن هذا الإبداع الذي تمّ بناءه بالحوار وعلى الحوار نفسه، جاء لينتقل من بؤرة المركز إلى أطراف الهامش. وهذا ما يدعو إليه باختين ويؤكد بأنّ للسرديات القوة الكامنة لخلق هذا الفضاء الحواري.

ذكرنا أنّ "عيسى" يعود إلى الكويت حيث يشتدّ الصراع الانتمائي عنده. لم يتقبل أفراد عائلة راشد تواجد هذا الولد الفلبيني الشكل في بيتهم. حاول التأقلم في وطن أبيه بعيدا عن عائلته ولكن واجه أزمة الانتماء في كل الطرق. ومن الأساليب الناجحة التي استخدمها الروائي في تمثيل الحوارية، هي خلق فضاءات متنوعة لوضع الأديان جنبا إلى جنب بصورة مستمرة. وهذا ما بلورته الرواية في المشهد التالي حين رفضت عائلة راشد أن يبقى عيسى بينهم وجاءت خولة (أخته من غير أم) أن تخبره بإخفاق محاولاتها لذلك:

قالت وهي تنظر إلى الأرض: "ليس الأمر سهلا.. عيسى".

واصلتُ حديثي بانفعال: "جدّتي وعمتي عواطف تعرفان الله.. تصليان كثيرا.. هل يرفضني الله أيضا؟" كانت تلتزم الصمت. إقتربتُ من الباب حيث تقف. قلت:

– الناس، كما يقول بوذا في تعاليمه، سواسية، لا فضل لأحد على أحد، إلا بالمعرفة والسيطرة على الشهوات!

هزّت رأسها تقول:

لسنا بوذيين.

التقطتُ سلسلة الصليب من الدرج القريب من سريري:

– وفي الكتاب المقدّس، يقول بولس الرسول، لا فرق الآن بين يهودي وغير يهودي، بين عبد وحر، بين رجل وامراة، كلكم واحد في المسيح يسوع... أعرف أعرف... لستم

مسيحيين.

اتجهتُ إلى جهاز اللابتوب المفتوح منذ الليلة السابقة على إحدى الصفحات الألكترونية. أدرتُ الشاشة باتجاهها:

- محمد النبى، فى خطبة الوداع، يقول إن ربكم واحد وأن أباكم واحد، كلكم لآدم وآدم من تراب أكرمكم عند الله أتقاكم وليس لعربى على عجمى فضل إلا بالتقوى.

أطبقتُ شاشة اللابتوب على لوحة المفاتيح. أردفتُ:

- وأنا.. لست شريرا إلى هذا الحدّ. (السنعوسى، ٢٠١٢م: ٢٧٦)

ظهرت شخصية هذه الرواية بأسلوب سلمى، ذلك القدر الكافى من الاحترام للتنوع والاختلاف، وعلى هذا الأسلوب الحوارى، كان لابدّ أن يسرد سبل الحوارية بعيدا عما هو من شأنه تكدير التعايش. فإن مفهوم التعددية الدينية لهذه الرواية، يقوم على أساس الاعتراف بالآخر وعدم إقصائه تحت أى صورة من صور الإقصاء. وهذه العلاقة بين الهوية والآخر يجب ادراجها بالتحديد بين السيرورات التى تغذّى الهوية السردية ايجابيا. هذه ما نجدها فى الأسطر التالية للرواية، حين يتحدث بطل الرواية عن الديانات وهو الذى أحبها صدقا وإيمانا فى الصفحات الماضية والتالية. وهى من المقاطع التى تؤكدّ لنا بجدارة بأنّ الهجنة لا تعنى عدم الانحياز.

الأديان أعظم من معتنقيها. هذا ما خلصتُ إليه. البحث عن شىء ملموس لم يعد يشكل هاجسا بالنسبة لى. لا أريد أن أمثل امى التى لا تستطيع الصلاة إلا امام الصليب. لا أريد أن اكون فردا من قبائل الـ ايفوغاو، لا أخطو خطوة إلا برعاية تماثيل الـ انيتو، تبارك عملى وترعى محاصيلى الزراعية وتحرسنى من الأرواح الشريرة ليلا! لا أريد أن أكون مثل تشانغ أرهن علاقتى مع الله بواسطة تمثال بوذا الذى احببت. لا أريد ان استجلب البركة من مُجسّم يصوّر جسد حصان أبيض مُجنح له رأس امراة، كما يفعل بعض المسلمين فى جنوب الفليبين. (المصدر نفسه: ٢٩٩)

المبدأ الحوارى فى نظرية باختين لا يعنى الحوار[1] فى الرواية، بل يعنى الحوارية

---

1. dialog

فيها[1]. فمن هذا المنظور إن انقسام الولاءات داخل شخصية واحدة أو صوت سردی واحد ينتج عن التفاعل الأصيل مع الأصوات الأخرى وإن هذه الكتلة المتزاحمة من الأصوات هی «نبض الحياة الذی منه نشتق طرق التسمية التی تجعلنا أفرادا وتكوّن نظرتنا إلى العالم.» (مارتين، ۱۹۹۸م: ۲۰۰)

فحسب نظرية باختين إنّ تعددية الأصوات ممكنة تماما حتى فی رواية ذات نمط مونولوجی صرف. فإنّ تركيب السرد نفسه، ومواقف الشخصيات فيه، يجب أن يخلق عالم الذوات[2] المتساوية الحقوق ولا عالم الموضوعات[3] والكلمة التی تقُص وتصور وتخبر، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة (باختين، ۱۹۸٦: ۱۲)، تساعد فی إدراک هذا العالم المتعدد الأصوات بأدواتها الفنية. وهكذا أن التاكيد على ذات فاعلة واعية كاملة الحقوق، هو الذی يعتبر مسلّمة دينية أخلاقية تحدد مضمون الرواية. فنجد المشهد الآتی جاء مؤكدا للحوارية:

لماذا الصليب؟ إلتفت إلیّ الرجل والريبة فی عينيه. أجاب:

- لأننی مسيحيا

أشرت بنظری إلى مجسم بوذا. سألته.

- ولماذا الآخر؟ إبتسم، وقد فهم مغزى السؤال. أجاب:

جلبا للرزق..

أمام معبد سينغ- غوان توقفت سيارة الأجرة. هممت بالنزول. قال السائق:

- أراک تحمل حول رقبتک صليبا.. لماذا؟ فتحت باب السيارة. ترجلت. أجبته باسما:

- هذا ما اختارته لی خالتی.. أشار بسبابته نحو بوابة المعبد. بابتسامة عريضة سألنی:

- سينغ-غوان... لماذا؟ بينما كان ينتظر إجابتی، أطبقت باب السيارة. أدرت له ظهری، مضيت فی السير باتجاه بوابة المعبد. صاح الرجل:

هيا كن عادلا... لماذا؟

1. dialogism
2. subjects
3. objects

توقفت عند البوابة. إســتدرت مواجها ســيارة الأجــرة. كان لا يزال الرجل ينتظر إجابتى.. قلت:

جلبا.. لشيء لستُ أدريه ... (السنعوسى، ٢٠١٢م: ١٨٠)

إنّ تجديد بناء الهويات داخل عالم مصوغ من تعدد الأصوات أى عالم الرواية، هو ما أراد باختين التركيز عليه أو على تلك الفكرة الجوهرية التى متصلة بالطابع المفتوح فى الروايــة ، والذى يميز الرواية عن بقية الأجناس التعبيرية الأدبية. لكن باختين يخصص تعريفاته العامة للرواية من خلال تحليلاته التفصيلية لمكوّنات الخطاب الروائى.

ولتوضيــح هذه الســيرورة المعقدة، حلّل باختين التعدد اللغــوى فى الرواية، طرائق استحضار خطاب الاخر، فأبرز منها، على الخصوص: اللعب الهزلى مع اللغات، الخطاب الذى يأتى على لســان "الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقى)، والأجناس المتخلّلة المدرجة فى نص الرواية(شــعر، امثال، رســائل، حكم) فهذه الأشــكال تسمح بإدخــال التعدد اللغوى وتنوع الملفوظات إلى الرواية، كما تجعل الآخر حاضرا بكمية وافرة. (باختين، ١٩٨٧م: ١٧)

تنبعــث متضمنات نظرية باختين واضحة فى تعريفه الرواية بأنها شــكل هجين، أنها نســق مرتب فنيا ليجعــل لغات مختلفة تحتــك ببعضها. وإنّ التهجين هــو التقاء وعيين مفصولين داخل ســاحة واحدة. وتوافق النوايا المتعددة لدى شخصية الرواية، والتقاط طرائــق عرض الإيديولوجيات، وهذا ما يجعل مــن الرواية مجالاً لتوليد معانى جديدة، والذى جعل من رواية ساق البامبو أن تسجّل النجاح فى الحواريّة.

أصبــح المبدأ الحوارى مبدأ للرؤيا الفنية الخاصة بعــالم الرواية وبنائها الفنى. حيث تتولد النبرات المتناقضة وتتداخل فى كل لفظة تتوزع على عدد من الوجهات وعدد من أشــكال الوعى، لا توحى ذهنية واحدة. فرواية ســاق البامبو ذات طابع حوارى تقدم عددا من أشكال الوعى التى لم يصبح منها شكل واحد متفوق على الاخر.. فنجد نهاية الروايــة، حيث قدّم الروائى صورة منســجمة رائعة يوحى بســيطرته على عالم المتعدد الألوان، وبأن يجعل هذه الألوان بدرجة واحدة من دون توتر.

«فالهوية مرتبطة بالمكان الذى يعيش فيه الإنســان، فمن الطبيعى أن يعانى الإنسان

مـــن أزمة في الهوية، حين يغادر بلاده ليســـكن مكاناً آخراً تختلــف فيه الميزات الثقافية عن تلك التي عاشــها.» (آقاجاني وملايري، ١٣٩٦ش: ٤٢) وعلى العموم، إنّ الرواية هي التجســـيد الأعلـــى للعبة التداخل النصي وهو النوع الــذي يعطي تنوع الملفوظات حيزا واسعا من العمل. فوجدنا هذه الرواية، جاءت على أرض الواقع لتزحزح الرؤى والأنساق المغلقة وجاءت لتناعق هذا الوعي الجديد من خلال بنائها الحواري الناجح وخلق "أثر مفتوح" حسب تعبير إمبرتو إكو.

النتيجة

إنّ رواية "ســـاق البامبو" قد تحـــاول أن تقدم رؤية مفتوحة وهي على يقين بضرورة الحاجة إلى التجديد والتغيير. فجاءت لتؤكد أنه بإمكان الرواية أن تتجه نحو المســـتقبل حـــين تنظر إلى الثقافة على أنها منظومة متحررة من القيود المهيمنة، فتحاول أن تعرض هويات حيّة، نامية ومتغيرة، يكون أصحابها متّجهين نحو المســـتقبل بحرية. فالتعددية في رواية "ســـاق البامبو"، في الحقيقة محاولة لفهم الهويات المتعددة وفهم الآخر واحترامه. فيتـــمّ تمثيل هذه النزعـــة بأنجح صورها من خلال هذه الرواية التي اُسّســـت على المبدأ الحواري.

قد سعت التجربة الروائية الجديدة لنقدها بإحلال ثقافة الاختلاف. وقد تطلب الأمر، الحفر العميق في الســـياقات الثقافية والحضارية الكبرى التي تشـــكلت فيها الأنســـاق الثقافيـــة والفكرية. فقد اتخذ المظهر الســـردي أهمية خاصة في مشـــروعه النقدي وكان محرضاً لنا لقراءة المحاضن الثقافية وتمركزاتها التي تتغذى منها. وقد أســـهمت الرواية في الأثر العميق على فتح بنيات النصوص. إذ نفهم عبر هكذا ســـرديات، أنّ الهُجنة عبارة عن إمكانية التعايش والتجانس بين الأمم والشـــعوب، من الممكن أن تنهض الثقافات وتنمو الهويات حينما لا تكون هناك هيمنة لثقافة على أخرى، ولا تبعية هوية لأخرى، ولا استغلال لواحد على الآخر.

المصادر والمراجع

آقاجـــاني، سمية ويدالله ملايري. (١٣٩٦ش). «صورة الشـــرق والغرب في قصتي "ســـفر أمينة

العظیم" لگلی ترقی و "سجّل: أنا لست عربیة" لغادة السمان؛ دراسة مقارنة». فصلیة إضاءات نقدیة فی الأدبین العربی والفارسی. السنة السابعة. العدد الثامن والعشرون. صص ۴۷- ۳۱.

باختین، میخائیل. (۱۹۸۷م). الخطاب الروائی. ترجمة محمد برادة. القاهرة: دار الفکر للدراسات والنشر والتوزیع.

ــــــــ (۱۹۸۶م). شعریة داستایوفسکی. ترجمة جمیل نصیف التکریتی. بغداد: الدار البیضاء.

ــــــــ (۱۳۹۱). تخیل مکالمه ای. ترجمه رؤیا پورآذر. تهران: نشر نی.

تودوروف، تزفیتان. (۱۹۹۶م). میخائیل باختین: المبدأ الحواری. ترجمة فخری صالح. ط۲. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

الجزیری، الطاهر. (۲۰۱۲م). الحوار فی الخطاب: دراسة تداولیة سردیة فی نماذج من الروایة العربیة الجدیدة. الکویت: مکتبة آفاق.

جینت، جیرار واخرون. (۱۹۸۶م). نظریة السرد من وجهة النظر الی التبئیر: علم السرد. ترجمة ناجی مصطفی. المغرب: دار الخطابی للطباعة والنشر.

دوفور، فیلیب. (۲۰۱۱م). فکر اللغة الروائی. ترجمة هدی مقنّص. بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.

زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲م). معجم مصطلحات نقد الروایة. بیروت: مکتبة لبنان ناشرون.

روا، اولیفیه. (۲۰۱۳م). الجهل المقدس: زمن دین بلا ثقافة. بیروت: دار الساقی.

العباس، محمد. (۲۰۰۹م). مدینة الحیاة: جدل فی الفضاء الثقافی للروایة فی السعودیة. دمشق: دار نینوی.

عماد، عبدالغنی. (۲۰۱۷م). الهویة والمعرفة. المجتمع والدین: علم اجتماع المعرفة الاتجاهات الجدیدة والمقاربات العربیة. بیروت: دار الطلیعة.

غوشیه، مارسیل. (۲۰۰۷م). الدین فی الدیموقراطیة. ترجمة شفیق محسن. بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.

السنعوسی، سعود. (۲۰۱۲م). ساق البامبو. بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.

مارتین، والاس. (۱۹۹۸م). نظریات السرد الحدیثة. ترجمة حیاة جاسم محمد. القاهرة: المجلس الاعلی للثقافة.

محمد رحیم، سعد. (۲۰۱۴م). سحر السرد: دراسات فی الفنون السردیة. دمشق: دار نینوی.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). درآمدی بر گفتگومندی. طهران: منشورات سخن.

Barker, Chris. (2004). The sage dictionary of cultural studies. London: Sage publication.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الثامنة ـ العدد الثاني والثلاثون ـ شتاء ١٣٩٧ش/كانون الأول ٢٠١٨م

صص ١٠٦ ـ ٧٧

حبسيات ابن زيدون بين الإبداع والتقليد

طيبة سيفى*

الملخص

شعر الحبسيات أو شعر السجون قديم فى الأدب العربى قدم الشعر والأدب؛ لأن بعض الشعراء نزلوا السجن لعلّة ما وذاقوا طعم السجن المرّ وانعكست هذه التجربه المرة منذ القدم فى شعرهم وأدت إلى غليان عاطفة الشاعر وخياله بشكل خاص بحيث نجد صداها فى أشعارهم. وهذا النوع الأدبى فى الحقيقه يدل على إحساس الشاعر الصادق وشعوره الرقيق كما هو مملو بالحزن والألم ويصور حياة الشاعر فى السجن. إذن قام بعض الشعراء العرب بتصوير تجربتهم الذاتية مستعينين من هذا النوع الأدبى فى العصور المختلفة، من بين هؤلاء ابن زيدون الشاعر الأندلسى المرموق الذى أُتُّهم بالتدبير لقلب نظام الحكم، والميل إلى عودة الخلافة الأموية، فسعاية الوشاة والأعداء أدى إلى سجنه، حيث نجد صدى حياته المرة التى قضاها فى السجن وبالتحديد فى خمس قصائد رائعة والتى وردت متناثرة فى ديوانه. وهذه القصائد لم تدرس بعد دراسة مستقلة رغم جمالها وفصاحتها؛ لذلک يسعى البحث دراسة الموضوعات والمضامين لهذه القصائد وتحليلها اعتماداً على المنهج الوصفى- التحليلى حتى نقدّم للقارئ والمتلقّى إبداع الشاعر من حيث الموضوع فى نظم هذه القصائد وتقليده كما نكشف نظرة الشاعر إلى هذا النوع من الشعر الغنائى. ومن أبرز النتايج التى وصل البحث هو أن تعدد الأغراض فى القصيدة الواحدة يعد من أهمّ معالم التقليد عند ابن زيدون فى حبسياته ولقد مزج الشاعر هذه القصائد بمشاهد الطبيعة ومناظرها بالتأثر من بئية الأندلس وطبيعتها النضرة وهذه هى من معالم الإبداع عنده حيث يمكن أن نقول بأنه لم يلقد شعراء الشرق فى نظم حبسياته فحسب بل نجد أحيانا عنده شيئا من الإبداع.

الكلمات الدليلية: الحبسيات، أندلس، ابن زيدون ، السجن، الإبداع، التقليد.

*. أستاذة مساعدة فى اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتى، طهران، إيران

seyfie_288@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/٦/٥ش   تاريخ القبول: ١٣٩٧/١٢/٨ش

المقدمه

من التجارب المرة التي جرّبها بعض الشعراء العرب في حياتهم من العصر الجاهلي حتى يومنا هذا، تجربة السجن إذا قضى بعضهم مدة من حياتهم في السجن وذاقوا طعم هذه التجربه المرة والتي أدت بدوره إلى ظهور نوع من الشعر في داوينهم والذي سمي بالحبسيات أو شعر السجن.

كان الأدب العربي في الأندلس عامة والشعر خاصة مرآة صافية للأدب العربي في الشرق وكما يقول أحمد غراب «إن الأديب والشاعر الأندلسي كان محدود الإطار الفكري إذا ما أراد أن ينظم قصيدة أو يتناول أحد الأغراض حيث تجده يبدأ محاكياً مقلداً وسائراً بحذر على نمط الشعر الشرقي.» (أحمد غراب، ۲۰۱۱م: ۵۱) أو على حد قول شوقي ضيف: «إن الشاعر الأندلسي لم يحاول أن يُخضع الشعر العربي لشخصيته، بل رأيناه يخضع له، ويخضع لموضوعاته المعروفة في الشرق كما يخضع لأفكاره ومعانيه وأخيلته وأساليبه.» (ضيف، لاتا: ٤٣٩)

كذلک حذا الشعراء في هذه الديار حذو شعراء الشرق وظهر شعراء مرموقون نظموا أشعاراً في الأغراض المختلفة ومنها الإستعطاف و«هي قصيدة تدور أكثر معانيها عادة على ترفق الشاعر في الاحتجاج على برائة ما نسب إليه واستمالة قلب المستعطَف أو المتعذّر إليه والتذكير بسالف ولائه أو خدماته، ووصف ما يعانيه في سجنه من ضروب الإعنات والحرمان إن كان سجيناً.» (عتيق، لاتا: ۲۳۰) و«قد نبغ في الأندلس شعراء استطاعوا أحياناً أن يجاروا الفحول من شعراء المشرق في بعض الأغراض.» (الركابي، ۲۰۰۸م: ۸۷)

منهم ابن زيدون والذي لُقب ببحتري الغرب ونظم في الأغراض المختلفه بالتقليد عن شعراء المشرق. ومن جانب آخر نزل الشاعر السجن فذاق طعم السجن مدة من حياته وهذه التجربه المرة أدت إلى ظهور خمس قصائد بديعة في الشكوى والاستعطاف والتي وردت في ديوانه متناثرة ولكن جمعها جودت الركابي في كتابه في الأدب الأندلسي تحت الغرض الشكوى والاستعطاف وتعتبر هذه القصائد من الأشعار الغناية للشاعر كما تعد من أشعار الحبسيات ولكن هذه الأبيات الغنائيه الرائعة لم تدرس بعد دراسة

مستقلة رغم أهميتها وجمالها ورقتها ومن جانب آخر كان الشاعر يحاكى شعراء الشرق وكان مقلداً منهم كغيره من شعراء الأندلس ونظم الشعر فى الأغراض المختلفه تقليداً منهم. من أجل ذلک قامت الباحثة بالتحليل المضمونی ودراسة الموضوعات فى أشعار الحبسيات فى ديوانه حتى تكشف وجوه إبداع الشاعر فى نظم الحبسيات ومدى تأثره من شعراء المشرق فى هذه الأشعار ضمن تحليلها ودراستها اذن يسعى البحث الإجابة عن هذه الأسئله:

١- ما هى الأفكار والموضوعات والمضامين التى اعتنى بها الشاعر فى نظم الحبسيات؟

٢- ما هى إبداعات الشاعر بالنسبة إلى الأقدمين من حيث الموضوع؟

٣- ما هى معالم التقليد والإبداع عند الشاعر؟

خلفية البحث

لقد درس الباحثون أشعار الحبسيات للشعراء العرب المرموقين وظهر هذه البحوث إما بشكل كتاب منه: «حبسيه سرايى در ادب عربى از آغاز تا عصر حاضر» (١٣٨٠ش) مرضيه آباد، تطرقت الكاتبة إلى دراسة أشعار الحبسيات من بداية نظمها حتى عصرنا الحاضر مع ذكر شواهد شعرية من هذه الأشعار موجزاً. «الشعر السجون فى الأدب العربى الحديث والمعاصر» للأديب والباحث سالم المعوش (٢٠٠٣م)، لقد اختص هذا البحث بدراسة أشعار الشعراء المعاصرين فى موضوع الحبسيات فحسب مع ذكر شواهد شعريه من هولاء الشعراء دون العصور الماضيه.

أما الرسائل الجامعية الكثيرة فى هذا المجال فمنها «الحبسيات فى الشعر العربى» للطالبة سكينه قدور والتى نُوقشت فى جامعة منتورى – قسنطينة، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، (٢٠٠٧م)، درست الباحثة هذه الظاهرة اعتماداً على أشعار الشعراء المعاصرين مشيرةً إلى هذه الظاهرة فى أشعار الشعراء فى العصور المختلفة بإيجاز.

وهناک مقالات عديدة كتبت وأغلبها دراسة مقارنة بين الحبسيات فى الأدبين العربى

والفارسي ونشير إلى بعضها: «مسعود سـعد وأبوفراس وسابقة غزل مستقل» للباحث يحـى طالبيان ومنصور نيكپنـاه، مجلة ادبيات تطبيقى،كلية الآداب والعلوم الإنسـانية، جامعة الشهيد باهنر، رقم١٢، (١٣٨١ش).

«مقايسـه عناصر بلاغى - استعاره -در حبسـيات خاقانى و ابوفراس» للباحث سـيد رضى مصطفوى نيا مهدى جبارى نشـرت فى مجلة ادبيات تطبيقى جامعة آزاد الإسلامية، جيرفت، رقم ١٠، (١٣٨٦ش) اهتم الباحث فى هذه المقاله بدراسة الاستعارة كوجـه من وجوه البلاغه عند الشـاعرين المرموقين فى نظم الحبسـيات وهما خاقاتى وأبوفراس.

«روميات أبي فراس الحمدانى وحبسـيات مسـعود سـلمان» للباحث محمدهادى مـرادى، وصحبت الله حسـنوند، فصلية الـتراث الأدبي، السـنة الأولى، العدد الثانى، (١٣٨٨ش) تطرق الباحثان إلى دراسـة أشـعار الحبسـيات لهذين الشاعرين دراسة مقارنة واهتم بالجانبين الفنى والأدبى لهذه الأشعار.

«وصـف زنـدان واحوال دورنـى در زندان سـرودههاى فارسـى وعربى» لعلى دادمان كوشكى وعيسـى داراب پور نشرت فى مجله پژوهشنامه ادب غنايى رقم ١٦، (١٣٩٠ش) لقـد قام الباحثان بدراسـة الأوصاف والمظاهر الظاهرية للسـجن وكيفية ظهورها فى أشعار الحبسيات فى الأدبين الفارسى والعربى دراسة مقارنة .

«حبسيه سرايى در شعر عربى وفارسـى (پژوهش تطبيقى: شعر أبوفراس وبهار)» للباحث تورج زينى وند ويمان صالحى نشرت فى مجلة فصلنامه علمى پژوهشى ادبيات فارسـى بجامعة آزاد، رقم ١١ (١٣٩١ش) ولقد درس الباحثان شـعر الحبسيات لهذين الشاعرين دراسة مقارنة من حيث الأسلوب والمضمون معاً.

«مكارم الأخلاق فى سـجنيات أحمد سـحنون (دراسـة وتحليل)» لجهانگير أميرى وإلهـام كاظمى نشـرت فى مجلة دراسـات فى مجلة اللّغة العربية وآدابهـا، العدد الثالث والعشرون، (١٣٩٥ش) تطرق الباحثان فى هذا البحث إلى دراسة نصائح أخلاقية ذات طابع دينى واجتماعى وأخلاقى فى أشعار الشاعر الجزائرى أحمد سحنون دراسة دلالية ومضمونية.

وهناك مقالة عنوانها «شعر السجن عند ابن زيدون الأندلسي دراسة وصفية تحليلية» للباحث محمد جاسر أسعد طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، والتي نشرت في مجلة الدراسات اللغوية والأدبية. لقد درس الباحث في المقالة الموضوعات التالية: سبب سجنه، مدة سجنه، شعره في السجن، القصيدة الميمية، لماذا أخفق ابن زيدون في استعطاف أبي حزم بن جهور. واعتمد في بحثه أيضاً على تحليل القصيدة الميمية ومن النتايج الرئيسة لهذه المقاله هي أن هذه القصيدة ليست جزءاً من الرسالة الجدية؛ بل نظمها الشاعر بعد ما فر من السجن.

وهناك اختلاف جذري بين هذا البحث والمقالة المشار إليها؛ لأن هذا البحث ارتكز على تحليل موضوعات ومضامين الحبسيات لهذا الشاعر من وجهة نظر التقليد أو الإبداع؛ بينما اعتمدت تلك المقاله على القصيدة الميمية وتحليل موضوع الحبسيات لابن زيدون موجزاً. لذلك استفاد الباحث من كل هذه البحوث ولكن رغم كل هذه الجهود والمساعي لم تدرس موضوع هذه المقالة بعد ولم يقم باحث بعد بدراسة أشعار الحبسيات لابن زيدون بشكل مستقل وخاص للكشف عن إبداعات الشاعر بالنسبة إلى الآخرين من حيث الموضوع ووجوه الإبداع والتقليد في هذه الأشعار كما تطرق إليه هذا البحث.

ابن زيدون حياته وأدبه[1]

هو أحمد بن عبدالله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي، ولد بالرصافة من

١. حول حياة ابن زيدون وأدبه راجع: ابن بسام، علي، (١٩٨١م). الذخيرة. ج١/٣٧٩؛ فروخ، عمر، (٢٠٠٦م). تاريخ الأدب العربي. ج٤/٥٨٩ الى ٥٩٤ ؛ ضيف، شوقي، (لاتا). الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص٤٣٩ الى٤٤٣؛ الركابي، جودت، (٢٠٠٨م). في الأدب الأندلسي. ص ١٦١ الى٢٨١؛ أحمد غراب، سعيد، (٢٠١١م). أطياف من تاريخ الإدب العربي و نصوصه في الأندلس. ص١٢٥ الى ١٦٤؛ عبدالرزاق سليمان، سالم، (٢٠١١م). ترسل الشعراء في الأندلس. ص ٦٨ الى ١٠٦؛ ابن زيدون، (٢٠٠٤م). ديوان. شرح وتعليق يوسف فرحات. مقدمة الشارح. ص ٧ الى ١٧؛ ابن زيدون، (لاتا). ديوانه ورسائله. شرح وتحقيق علي عبدالعظيم. مقدمة الشارح. ص ١١ الى ١١٣؛ أمين مقدسي، ابوالحسن وعبدالوحيد نويدي، (١٣٩٢ش). ترجمه، شرح وتحقيق جلد پنجم المجاني الحديثة. ص١٧٥ الى١٧٧؛ توكلي محمدي، محمود رضا وبتول ملكي، (١٣٩١ش). مقتطفات من الأدب الأندلسي الشعرو النثر. صص٨٠ و ٨١.

أرباض قرطبة أوائل سنة ٣٩٤ للهجرة، ونشأ فی أسرة كريمة مرموقة المكانة، فقد أباه فی الحادية عشرة من عمره فكفله جدّه لأمه. كانت له ثقافة واسعة عميقة نتيجة لتلمُّذه على أساتذة عديدين وعلى رأسهم أبيه الذی كان أستاذه الأول. اتصل بكثير من عظماء عصره وأعلامه ونری تأثير ذلک جليّاً وواضحاً فی آثاره الشعرية وفنونه النثرية. كان لـه دور بارز فی الأحداث السياسية فی عصره منها فی إلغاء الخلافة الأموية بقرطبة وتأسيس حكومة جهورية بزعامة ابن جهور؛ لذلک أكرم الحاكم الشاعر ورفعه إلی منصب الوزارة وجعله سفيراً لدی بعض ملوک الطوائف. وأعظم الأحداث أثراً فی حياة ابن زيدون وفی أدبه كان اتصاله بولّادة بنت المستكفی الخليفة الأموی المخلوع وأحبها كثيراً، ولكن لم يدم هذا الحب حتی حصلت جفوة بينه وبين ولادة، وكان لخصومه دور بارز فی هذه الجفوة والفراق وفی النهاية أودع السجن بدليل اختلف فيه الباحثون والمؤرخون وكان علی رأسها عامل سياسی لأن ابن زيدون كان شاعراً «سياسی الطموح وهذا ما ستجلوه لنا علاقاته مع الجهوريين وما ناله من السجن.» (الركابی، ۲۰۰۸م: ١٦٦) أتُّهم الشاعر للعودة بزمام الأمور إلی بنی أمية وتهم أخری فأودع السجن مدة تزيد قليلاً عن خمسمائة يوم كما أشار الشاعر نفسه فی القصيدة التی أرسلها من السجن الی ابن جهور ويستعطف ابن جهور ويناشده العفو دون فائدة:

أفصبرٌ مئينَ خمساً من الأيامِ　　　ناهيک من عذابٍ أليمِ

(ابن زيدون، ٢٠٠٤م: ٢٨١)

لابن زيدون مدائح كثيرة وكان مقلداً فی مدائحه شعراء المشرق ويحذو حذوهم كما له غزليات صادقه لولّادة وقصائدة التی نظمها مدة سجنه وهی متصفة بالشكوی والاستعطاف وله أيضا رسالة مشهورة بالرسالة الجدية كتبها فی السجن تدور حول حياته السياسية وما رافقها من سجن واستعطاف. ولُقب ببحتری الغرب بسبب الموسيقی الخلابة والنغمات الموزونة لأشعاره.

الأغراض والموضوعات فی حبسيات ابن زيدون

إن الوحدة والعزلة والوحشة التی عاشها الشاعر فی السجن وفّرت له الفرصة حتی

يفكر في الأمور التي تؤلمه في هذه الوحشة فهناك وحشة نفسية ووحشة جسدية ساعدته أيضاً في التعبير عن واقعه في السجن من خلال قصائد رائعة؛ لذلك تشتمل حبسيات ابن زيدون كغيره من الشعراء الذين ذاقوا طعم السجن المرّ، الموضوعات والأغراض التي كانت تهمه وتبيّن أمنياته وآماله. ومن أهم هذه الموضوعات والأغراض هي:

١. عتاب الأمير في السجن

لقد عاش الشاعر مدة من حياته في بلاط الأمير ابن جهور وعاش حياة سعيدة ومدح هذا الأمير «وله مدائح كثيرة في أبي الحزم بن جهور.» (ابن زيدون، ٢٠٠٤م: ١٦) وكان من خواصه وسفيره لدى بعض ملوك الطوائف ولكن أُتُّهم بالتدبير لقلب نظام الحكم ونزل السجن بأمر هذا الملك وذاق طعم السجن بسبب سعاية العدو؛ لذلك عتاب هذا الأمير يعد من الموضوعات الهامة في حبسياته. يخاطب الشاعر هذا الأمير بينما يستعطفه ويناشده العفو ولكن بدون جدوى. إضافة إلى ذلك كتب الشاعر أثناء سجنه رسالة شهيرة تُعرف بالرّسالة الجديَّة وأرسلها إلى ابن جهور ويستعطفه فيها، وأرسل معها قصيدة يمدحه مطلعها:

الهوى في طُلُوع النجوم؛ والمنى في هُبُوب ذاك النسيم
سرّنا عَيشُنا الرَّقيقُ الحواشي، لو يَدُومُ السرورُ للمُستديمِ
وَطَرٌ ما انقضى إلى أن تقضىّ زمنٌ، ما ذمامُه بالذميم

(ابن زيدون، ٢٠٠٤م: ٢٨٠)

مزَّج الشاعر هذه القصيدة بوصف الطبيعة كما يبدو من مطلعها وكان هذا من ميزات حبسياته؛ بل جميع أغراضه الشعرية كما يرى الباحث أحمد غراب بقوله: «مزج الطبيعة بقوله وقرنها بلون فني آخر من ألوان المتعة الحسية في نطاق غزله.» (أحمد غراب، ٢٠١١م: ٧٠) بعد ذلك يمدح الأمير بقوله:

بوّأ الله جهوراً شرف السؤودِ، في السروِ، واللُبابِ الصميمِ
واحدٌ، سلّمَ الجميعُ له الأمرَ، فكانَ الخُصوصُ وفقَ العُمُومِ

(ابن زيدون، ٢٠٠٤م: ٢٨١)

ثم يبدي شكواه عنه ويعتبر شكواه تنبيهاً للحليم كي يستدرک ما فاته، ويرسم نفسه كالسيف الذي بقي في الغمد وليس له القدرة على القطع وثم يتذكر الأمير مدةً قضاه في السجن ويستعطفه واصفاً عذابه في السجن ويصور نفسه مريضاً لا زائر له حتى يساعد على شفائه:

أيها ذا الوزيرُ! ها أنا أشكُو، والعَصا بدءُ قَرعها للحليم
وبقاء الحُسامِ في الجفن يَثني منه، بعدَ المضاء والتصميم
أفصبرٌ مئينَ خمساً من الأيام ناهيک من عَذابِ الأليم
سَقَمٌ لا أعادُ فيه وفي العائدِ أنسٌ يُفي ببرء السقيم

(نفس المصدر)

يستمر الشاعر في عتابه حتى يستعطف الأمير ويطلب الخلاص من السجن في نهاية القصيدة.

نظم قصيدة أخرى في أوائل سجنه و«يعاتب فيه أبا الحزم بن جهور ويدفع عن نفسه التهمة متضرعاً في إباء، مستعطفاً في حرقة» (الركابي، ٢٠٠٨م: ٢٢٦) يبدأ الشاعر قصيدته هذه بذكر حالاته النفسية ثم يشكو من الدهر يتضمنها بذكر محاسنه ومفاخره ثم يستعين بالأمير أبي جهور ويتمنّى أن يرحمه هذا الأمير الفاضل الذي هو قادر على مساعدته لذلک يستمد منه العون، مخاطباً إياه:

لَعَلَّ المليکَ المجملَ الصُنع قادراً له بعد يأسٍ، سوفَ يُجملُ صُنعاً لي
ولله فينا علمُ غيبٍ وحَسبُنا به، عند جورِ الدهرِ، من حَكَمٍ عدلِ
همامٌ عَريقٌ في الكِرام، وقلّما تَرَى الفرعَ إلّا مُستَمداً من الأَصلِ
نَهُوضٌ بأعباءِ المُرُوءةِ والتّقَى سَحُوبٌ لأذيالِ السيادة والفَضلِ

(ابن زيدون، ٢٠٠٤م: ٢٤٠)

هو كذلک لا ينسى مدح الأمير؛ بل يمدحه خلال القصيدة بأبيات استخدم فيها صوراً بيانيةً في طلب ما يريد، وقد وصف عدله أمام جور الدهر كما وصفه بالهمام العريق في الجود والكرم وصاحب المرؤءة والتقى والفضل والسيادة وذو آراء واضحة.

عتاب الأمير أيضا يتجلى في هذه القصيدة بحيث يتذكر الشاعر رسائله العديدة

والمتواترة التى يرسلها إلى الأمير فى السجن ولكن الأمير لا يهتم برسائلة، كما يتذكر بأنه أعد نفسه لوصول هدية من الأمير إليه ويأمل أن يوسمه نعمه لأنه ليس برجل مجهول:

أبا الحزم! إنى، فى عتابک، مائلٌ — على جانبٍ، تأوى إليه العُلى سهلِ
أفى العدلِ أن وافتک تَترَى رسائلى — فلم تترُكَن وَضعاً لها فى يدى عدلِ
أعــدُّک للجُلّى، وآمُــلُ أن أُرى، — بنُعماک، موسُوماً، وما أنا بالغُفلِ

(نفس المصدر: ٢٤١)

يسعى الشاعر فى هذه القصيدة براءة نفسه عمّا أُتُّهم به كما يسأل الشفاعة من الأمير الموصوف بالعدل والجود والكرم، ويشير إلى ادعاء الوشاة الباطل ويجعله سبباً لتقصير الأمير فى مساعدته مستمداً أسلوب الاستفهام الإنكارى حتى يرفض ادعاء الوشاة الباطل ضمن جملة استفهامية ثم يدَّعى لو أنه ارتكب الخطيئة عمداً لما كان غريباً على حسن طباع الأمير أن تمهله:

أأن زَعَمَ الواشونَ ما ليسَ مَزعماً — تُعَذِّر فى نصرى وتُعذرُ فى خَذَلى
ولو أننى واقعتُ عمداً خطيئةً، — لَماكان بِدعاً من سجاياک أن تُملى

(نفس المصدر: ٢٤٢)

يستعطف الشاعر فى الأبيات الآتية من الأمير معترفاً بأن خلاصه من السجن أصبح أمنية له ويرى إذا تحققت هذه الأمنية بيد من يسأل الشاعر منه رضاه يتيسر له حل كل صعب فيها:

منىً، لو تَسَنّى عقدُها بيدِ الرضَا — تيسّر منها كُلُّ مستصعبِ الحَلّ

(نفس المصدر: ٢٤٣)

كما يسعى إلى وصف الأمير الذى كان قبل ذلک من ممدوحيه ويخاطبه ويتذكر خصاله الحسنة وأخلاقه السمحة ويعتبر تحقق أمنيته بيد هذا الأمير:

فإن تُمنَ لى منک الأمانى، فشيمةٌ — لذاک الفعالِ القصدِ والخُلقِ الرَّسلِ

(نفس المصدر)

وكذلک لاينسى الشاعر وصف منزلته العالية ومكانته المرموقة وقيمته الغالية والتى جعلها الأمير رخيصاً، بينما يجده غير الأمير ثمناً غالياً ثم تأخذه الحيرة والتعجب:

ويظهر تعجبه وحيرته حينما يخاطب الأمير سائلاً إياه أين الجواب الذى يرضى الكرامة والرفعة، إذا ما سألتنى عنه ألسنة الناس؟:

سَيُعنى بِما ضَيّعتَ منىَّ حافظٌ   ويُلفى لما أرخَصتَ من خَطرى مُغلى
أينَ جوابٌ عنک تَرضى به العُلى   إذا سألتنى بعدُ ألسنةُ الحفلِ

إن الشعراء يعاتبون فى حبسياتهم عادةً مَن حكم لهم بالسجن وهذا النوع من العتاب يكون من الموضوعات السائدة عند الشعراء الآخرين الذين نزلوا السجن وكان موجوداً عندهم[1] وليس شيئاً جديداً أضافه ابن زيدون؛ ولكن المهم والشيء الجديد عند هذا الشاعر هو مزج هذا العتاب بالمدح، كما تؤيده الأمثلة السابقة؛ لأن ابن جهور هو الذى يقوم الشاعر بعتابه فى السجن والذى كان يمدحه فى نفس الوقت وحتى فى القصيدة الواحدة.

تدل أبيات هذه القصيده وغيرها بأن تعدد الأغراض موجودة فى القصيدة الواحدة إضافة إلى ذلک أن بعض أبيات قصائده التى نظمها الشاعر فى السجن لها اسلوب خاص زاد فى جمالها وإناقتها مثل هذا البيت الذى يخاطب الشاعر ابن جهور يستعطفه ويسأله العفو عن خطيئته، بينما لايستخدم فى البيت إلا أفعال الأمر، وفعل الأمر كما نعلم «قد يخرج عن معناه الحقيقى وهو طلب الفعل من الأعلى للأدنى على وجه الوجوب والإلزام، وللدلالة على معان أخرى يحتملها لفظ الأمر وتستفاد من السياق وقرائن الأحوال.» (عتيق، لاتا: ۷۳) فى هذا البيت يكون الخطاب من السجين والعبد إلى المولى والأمير والأفعال الأمر هنا يفيد معنى الدعاء:

أجِر أعِد آمِن أحسِن أبدأ عُد أكفِ حُط   تَنَفّ ابسط استألِف صُن احم اصطنع أعل

(ابن زيدون، ۲۰۰٤م: ۲٤۳)

وفى القصيدة الأخرى التى كتبها الشاعر من السجن وأرسلها إلى أبى حزم أيضاً يقوم بعتاب الأمير بعد مقدمة غزلية وبيان حالاته النَّفسية ويظهر إعجابه من طريقة عمل الأمير وفعله ويقول ماذا حدث لمعينى وسندى بحيث يُحمّلنى أعباء الذنوب التى

---

۱. كما نجد ذلک عند أبى فراس عندما يعاتب سيف الدولة لتأخيره بافتدائه فى قصيدة مستقلة اسمها «أبى الدمع إلا تسرعا.» (الحمدانى، لاتا: ۱۸۳- ۱۸۵)

اقترفها وارتكبها غيرى بقوله:

ما للذنوبِ التى جَانى كَبَائرِها غَيرِى، يُحَمّلُنى أوزارَها وَزَرى

(نفس المصدر: ١٠٨)

ومما يلفت النظر فى هذه القصيده أن الشاعر مزج مدح الأمير بعتابه بحيث أعطى القصيدة لوعة وحلاوة، حتى يشتبه الأمر على المتلقى وهو لايدرى هل أراد الشاعر عتاب الأمير أو مدحه وبعبارة أدق هل الشاعر نظم هذه القصيدة فى السجن أم فى بلاط الأمير؟ كما يبدو من الأبيات التّالية التى يتحدث فيها الشاعر عن ثقة نفسه من رفق الأمير وعدم حذره من تجنبه حيناً وحيناً آخر يمدح الأمير بأخلاقه السهلة عندما هيج غضبه، وانقياده السهلة وحلو معشره كما يصف جمال ظاهره أمام عين الناظر الخبير والشرف التليد وعزة نفسه مع أهله ورهطه:

مَن لم أزل، من تأنّيهِ، على ثقةٍ؛ ولَم أبِت، من تَجَنّيه، على حذرِ

ذو الشيمة الرَّسل إن هيجت حفيظته، والجانِب السّهل والمُستعتَب اليَسَر

مَن فيه للمُجتَلى والمُبتلى، نَسَقاً، جَمالُ مرأى، عليهِ سروُ مُختَبَرِ

مُذلّلٌ للمَساعى حُكمُها شَطَطاً عَلَيه، وهوَ العزيزُ النّفسِ والنَّفَرِ

(نفس المصدر)

٢. وصف حالاته النَّفسية فى السجن من القلق والآلام

إن وصف الحالات النفسية من الصبر والتجلد ووصف الغربة والهم والحزن وتذكر الأيام الماضية الحلوة والسعيدة وغير ذلک، کانت من الموضوعات الشائعة فى حبسيات الشعراء العرب؛ كما نجد ذلک عند أبى فراس الحمدانى عندما وصف حزنه وهمّه فى السجن بقوله:

فَحُزنى لاينقضى ودمعى ما يَفتُرُ

ومَا هذهِ أدمُعى ولا ذا الذى أضمِرُ

ولكن أدراى الدموعَ وأستُرُ ما أستُرُ

مَخافَةَ قولَ الوُشاةِ:مثلُک لا يَصبِرُ

(الحمدانى، لاتا: ١٥٣-١٥٤)

أو كما وصف ضعف جسـده في أبيات أخرى ويشبه جسمه الضعيف والعليل بالرمح المحطَّم والسيف الهندي والمفلل بقوله:

قد حُطِّم الخطيُّ واخترَمَ العدى　　　وفُلِّـل حـدُ المشـرَفي المهنَّـدِ

(المصدر نفسه: ۸۳)

أو عندما وصف أبوالعتاهية صبره وتجلده:

صبرتُ ولا والله مـا لي جلادة　　　على العبر،لكن صبرتُ على رغمي

(ابوالعتاهية، ۱۹٦٤: ۳٤۰)

أو إظهار البراءة عند المتنبي عندما يبّرء نفسـه ويرى أن عداوة الأعداء هو سـبب نزوله في السجن:

فلاتَسـمَعَنَّ مـن الكاشِـحينَ　　　ولا تَعبَـأَنَّ بمحـک اليَهُـودِ

(المتنبي، ۱۹۹۸م: ج۲/٦۸)

يُعَدُّ وصف الحالات النفسية أيضاً من أغراض الحبسيات عند ابن زيدون، كما إهتم بها الشـعراء قبله ولم نجد أي شيء جديد عنده في هذا المجال. إذا يهتم الشاعر بالتعبير عـن ألمـه وقلقه وعذابه في السـجن في القصيدة التي كتبها إلـى أبي الحزم بن جهور في السـجن بعد مقدمة غزلية، وفي هذه القصيدة كما يقول جودت الركابي: «يشيد الشاعر بشعره ويحاول أن يتأسى بصروف الأيام.» (الركابي، ۲۰۰۸م: ۲۲۹)

مَن يسألِ الناسَ عن حالي فشاهدُها　　　مَحضُ العيانِ الذي يُغني عَن الخَبَرِ
لَم تَطـوِ بُردَ شَـبابي كَـبرةٌ وأرَى　　　بَرقَ المشيبِ اعتلى في عارضِ الشَّعَرِ
قبلَ الثلاثينَ، إذ عَهدُ الصِّبا كَثَبٌ،　　　وللشَّـيبةِ غُصـنٌ غَـيرُ مُهتَصَـرِ
هـا أنا لَوعةٌ، في الصّـدر، قادِحَةٌ　　　نارَ الأسَـى، ومَشيبي طائرُ الشّرَرِ

(ابن زيدون، ۲۰۰٤م: ۱۰۷)

كما يبدو من الأبيات التي يصف الشاعر فيها حالاته النفسية في السجن ويرينا بأنه يعيش في حالة سيئة وحياة سوء بحيث رؤية حاله في السجن يغني الناس عن السؤال عن أحواله وهم بعد ذل ذلک لايحتاجون إلى السؤال. ملأ الحزن قلب الشاعر السجين عندمـا رأى البياض ظاهراً فوق شـعر خده وقبل وصوله إلى سـن الشـيخوخة وبرز

الشيب عنده قبل بلوغه ثلاثين من عمره.

يبدأ الشاعر قصيدته الأخرى التى أرسلها إلى أبى حزم بن جهور فى أوائل سجنه أيضاً بذكر حالاته النفسية من قلق وعذاب، ويستخدم أسلوب الإستفهام الإنكارى فى بيان شدة حزنه وألمه متعرضاً إلى منصبه ووجاهته الماضيه ويرى حان الوقت ليبكى الغمام على شخص مثله ويطالب نصل البرق بثأره، كما ينبغى أن يقيم الليل مأتماً ليندب فى الآفاق منصبه ووجاهتهه:

أَلَم يَأنِ أن يَبكى الغمامُ على مثلى ... ويَطلُب ثأرى البرقُ مُنصلتَ النَصل

وهلا أقامت أَنجُمُ الليل مأتماً ... لتَندُب فى الآفاق ما ضَاع من نَثلى

(المصدر نفسه: ٢٣٩)

٣. الشكوى من الدهر

ومن الأغراض الموجودة عند الشعراء القدامى فى حبسياتهم هى الشكوى من الدهر من وجهة نظرهم، أما بالنسبة إلى شاعرنا ابن زيدون فيكاد الشاعر يشكو من الدهر فى جميع القصائد التى كتبها فى السجن منها القصيدة التى يشكو ويعاتب فيه أبا الحزم بن جهور ويقول فيه إن تكن الليالى قد طال رَميُها إياى بالمصائب فلقد أصابت نبالها موضع النبل منى وتحلّت الليالى بآدابى، بينما مآربى مهيّأة لبلوغ أمنية جديدة ويخصّنى الدهر بالهجر والجفاء دون غيرى، وكأن الزمان يبيت ثأراً من ذوى الفهم:

لَعمرُ اللّيالى! إن يَكُن طالَ نَزعُها ... لقد قَرطَسَت بالنَّبلِ فى موضع النُّبلِ

تَحَلَّت بآدابى، وإنَّ مآربى ... لسانحةٌ فى عَرضِ أمنيةٍ عُطلِ

أخَصُّ لِفَهمى بالقِلى، وكأنّما ... يَبيتُ، لذى الفَهمِ، الزمانُ على ذَحلِ

(نفس المصدر: ٢٣٩)

يشكو الشاعر من الدهر أيضاً بمصائبه العظيمة فى القصيدة التى أرسلها إلى ابن جهور من السجن بعد مقدمة طويلة فى وصف الطبيعة ويقول:

أيها المؤذنى بظُلم الليالى، ... ليسَ يومى بواحدٍ من ظَلُومِ

قَمَرُ الأفقِ، إن تأملتَ، والشمسُ ... هما يُكسفان دونَ النجوم

وهُوَ الدّهــرُ لیسَ ینفک یَنحو　　　بالمُصــابِ العظیمِ نحــوَ العظیم

(نفس المصدر: ۲۸۰)

یمزج الشــاعر هنا شــکواه من الدهر بتبیین مکانته العالیه بین الناس ویعتبر نفســه کالشــمس والقمر بین الناس الذین یعتبرهم ســایر النجوم ویقول یا من یســمح بظلم اللیالی، لم یکن لی یوم واحد یتصف بالظلم، إن تأمّلتَ تجد أن القمر والشمسَ یُکسفان، ولاتُکسف سائر النجوم. والدهر لاینفک یمیل بالمصیبة العظیمة نحو العظیم من الناس.

٤. السجن وذکر الولّادة

کان ابن زیدون من شــعراء الطبقة الأولی بین الأندلســیین وکانت شهرته فی الغزل أکثر من الأغراض الأخری وکما ذکرت قبل ذلک کان مقلداً للمشارقه وأعجب بهم فی أغلب أغراضه الشعریه ولکن هذا «لایعنی التقلید التام ولایعنی أنه ضیّع شخصیته، فله الکثیر من المعانی الجدیدة التی تجعله فی طلیعة الأندلســیین ومن کبار شــعراء العربیة.» (ابن زیدون، ۲۰۰٤م: ۱۷) لقد مزج الشــاعر بعض قصائده التی نظمها فی السجن بذکر الطبیعــة ومشــاهدها الجمیلة ربما یعد هذا من جملة هذه المعانــی الجدیدة أو من إبداع الشــاعر، إضافــة إلی ذلک مزج إحدی تلک القصائد بذکر الــولاده والتغزل بها وهذا الأســلوب کان موجــوداً عند أبی فراس الحمــدانی؛ إذ نجد صلة وثیقة بین حبســیاته والغزل ولکن بنوع خاص[1]؛ «لأن أبی فراس الحمدانی بدأ کثیراً من حبســیاته الشهیرة بالرومیــات بنوع من الغــزل الرمزی ویدور غزله هذا حول ســیف الدولة الحمدانی.» (زینی وند، صالحی،۱۳۹۱ش: ٤۵)، بینما یدور الغزل عند ابن زیدون حول حبیبته ولادة من هذا المنطلق یتحدث الشــاعر فی هذه القصیدة عن أرقه وســهاده وهجر حبیبته فی الأبیات العدیدة منها:

ما جَالَ بعدک لحظی فی سنا القَمَر،　　　إلا ذکرتُــک ذِکــرَ العــینِ بالأثرِ
ولا استطلتُ ذَماء اللیلِ من أسفٍ　　　إلا علی لیلةٍ ســرّت مــعَ القِصَر
ناهیــک مــن سَــهَرٍ بَــرحٍ، تألّفَهُ　　　شوقٌ إلی ما انتَقَضی من ذلک السَّمرِ

۱. للمزید من الاطلاع راجع: الحمدانی، لاتا. دیوان. ۲۰۵، قصیدة عنوانها: «یاویح خالک».

فَلَيتَ ذاکَ السَّـوادَ الجونَ مُتَّصلٌ   لَوِ استَعارَ سَـوادَ القَلبِ و البَصَرِ
(نفس المصدر: ١٠٦)

يتذكر الشاعر فی هذه الأبيات، الأيام الخالية والليالی الماضية التی قضت مع حبيبته ويتحـدث عن شـوقه إلی تلک الأيام والليالی كما يتذكر سـهره ولقـاءه الليلی الذی يلتقی فيه بحبيبته ويتشـوق الآن وهو فی السـجن إلی ذلک اللقاء الليلی ولذلک عندما يتأمل الشاعر العاشق ضوء القمر بعدها يتذكرها كما تتذكر العين الأشياء بعد أن تمسی أطلالهـا، ولايجد القليل الباقی من الليل طويلاً إلا لتشـوقه إلی ليلة تفرحه مع قصرها وأخيراً يتمنی أنّ ذاک السواد الخالص استعار سواد القلب والبصر حتی يبقی مستمراً.

لم يكتف الشاعر بهذا؛ بل يصف فی الأبيات الأخری جمال الحبيب ويعترف بأنه فهم معنی الحب مما أوحته له نظراتها حتی يفهم الجوار من الحَوَر، ويری أن جمالها متنوع لم تصل أعيننا إلی غاياته منه، رغم تنويع النظر:

فهمتُ معنی الهَوَی من وَحی طرفک لی؛   إن الجِـوار لَمَفهُـومٌ مـن الحَـوَرِ
حُسـنٌ أفانـينُ،لم تَسـتَوفِ أعيُنُنـا   غَاياتِـه بأفانـينٍ مِـنَ النَّظَـرِ
(نفس المصدر: ١٠٦-١٠٧)

٥. استعطافه وطلبه الخلاص من السجن

عندما نتصفح أشـعار الحبسيات فی دواوين الشـعراء الذين نزلوا السجن نجد أنهم يعدون أنفسـهم أبرياء من الذنب ويسـعون للخلاص من السـجن وكثيرما يستطعفون سُـجانهم حتی يرضی عنهم ويخلّصهم من السـجن أو يأتوا بفدية لإطلاق سراحهم،كما نجـد ذل ذلک عند أبی فـراس الحمدانی[١] أو الاعتذار عند المتنـبی[٢]. أو إظهار البراءة

١. إلـی كـم ذا العقابُ وليـس جُرمٌ   وكـم ذا الإعتـذارُ وليـس ذنـبُ
فلاتحمِـل علـی قلـبٍ جريـحٍ   بـه لحـوادثِ الأيـام نَـدبُ
(الحمدانی، لاتا: ٣١).

٢. دَعَوتُـک عنـدَ انقطـاعِ الرَّجـا   ءِ والمـوتُ مـنی كَحبَـلِ الوَريـدِ
دَعوتُـکَ لَمَّـا بَـرانِیَ البـلاءُ   وأوهَـنَ رِجلَـیَّ ثقـلُ الحديـدِ
(المتنبی، ١٩٩٨م: ج٢/٦٧)

عنده[١] عندما يبرّء نفسه ويرى أن عداوة الأعداء هو سبب نزوله في السجن، من هذا المنطلق كان الإستعطاف وطلب الخلاص من السجن، الغرض الرئيس في جميع الأشعار التي نظمها ابن زيدون في السجن؛ لذلك يخاطب الشاعر في هذه الأشعار ساجنه أبا حزم بن جهور بينما يحاول المحافظة على عزة نفسه وكبريائه في بداية سجنه وهذا يعود إلى مكانته العالية عند هذا الأمير في الماضي ومنصبه الرفيع الأول عنده باعتباره وزيراً لبلاطه، وإظهار عجزه ويأسه من عفو الإمير وصفحه وأخيراً عتابه عندما لم يستجب ساجنه أبوالحزم إستعطافه.

إن الأبيات التي يطلب الشاعر فيها الخلاص من السجن ويستعطف الأمير، تأتي عادة بعد الأبيات التي يمدح فيها أمير أبي جهور أو صديقه كما ورد في الأبيات التالية:

هَل من سبيلٍ، فماءُ العَتبِ لي أسنٌ، إلى العذوبةِ من عُتباک والخَصَرِ
نذرتُ شكرک، لاأنسى الوفاء به، إن أسفرت ليَ عنها أوجُهُ البُشَرِ
لاتَلهُ عني، فلم أسألک، مُعتسِفاً، ردَّ الصِّبا، بعدَ إيفاءٍ على الكِبَرِ
واستَوفرِ الحَظّ من نُصحٍ وصاغيةٍ كِلاهُما العلقُ لم يُوهب ولَم يُعَرِ

(نفس المصدر: ١١٠)

نظم الشاعر هذه الأبيات بعد أبيات طويلة والتي مدح فيها ابن جهور، بعد ذلك يشير إلى لوم الواشين ويستعطف الأمير ويلفت نظره الى نفسه، ويستمد من الصور البيانية في تصوير ما يريد ليسهل له الوصول إليه،لم يجد أقرب إلى نفسه إلا الطبيعة الخلابة حوله هذا الوجه أيضاً إختص به ابن زيدن دون غيره، لذلک يتغير ماء اللوم ويتعكر عند الشاعر، ولايجد سبيلاً إلى العذوبة والبرودة إلا رضا الأمير، كما يشير إلى وفائه إلى هذا الأمير والشكر له، بقوله: إن أسفرت لي عن رضاک أوجه بشائرها فإني لا أنسى الشكر الذي نذرته وسأبقى وفياً لک. إن الذي يسأل الشاعر عن الأمير خلاصه من السجن وهذا أمر يستطيع الأمير فعله، وليس سؤاله عن شيء مستحيل كردّه إليه شبابه بعد كبره لذلک يقول: لاتله عنيّ فلم أسألک مستحيلاً، لم أسألک أن ترد لي شبابي بعد مشيبي كما يطلب عن الأمير أن يستكثر حظه من نصائحه وتوجيهاته إليه

---

١. فلاتَسمَعَنَّ من الكاشِحينَ ولا تَعبَأَنَّ بمحک اليَهُودِ

(المصدر نفسه: ج٢/٦٨)

لأنها نفيسة وثمينة لاتعار ولاتوهب.

وفى الأبيات الأخيرة من هذه القصيدة يسعى الشاعر أن يُبرء نفسه وصرّح أنه إن إرتكب الذنب وجعل الثمين بخساً والحسنة سيئة بسبب جهله للأمور، ولا عذر له فى ذلك سوى أنه من البشر، ثم أدلى بأن السيادة تبدو لابسةً ثياب البهاء بالإغضاء وكف النظر عن السيئات، وسحر الجمال هو فى الإغضاء. وفى النهاية يسأل عن الأمير الشفاعة ويعتقد أنه لاتُمال أعنتة الشفاعة فى غير إتجاه قبول العذر، كما يسأل عنه أن يلبس من النعمة الخضراء أغصانها حتى تبقى ظلاً محرّماً على المصائب والأحداث ويدعو له أن يعيش فى جنة الدنيا نعيماً وإن هى زالت وينعم بالخلود فى جنان الآخرة وأنهارها الجارية:

هَبنى جَهِلتُ فكانَ العِلقُ سيئةً؛ لاعُذرَ منها سوى أنى مِنَ البشرِ
إن السّيادة، بالإغضاء، لابسةٌ بَهاءها، وَبَهاءُ الحُسنِ فى الخَفَرِ
لک الشفاعةُ، لاتُثنى أعنّتُها دونَ القَبولِ، بمقبولٍ من العُذُرِ
والبَس منَ النّعمةِ الخضراءِ أيكتَها، ظلاً حَراماً عَلَى الآفاتِ والغِيَرِ
نَعيمَ جَنّةِ دُنيا، إن هىَ انصرمت نَعِمتَ بالخُلدِ فى الجَنّاتِ و النَّهرِ

(نفس المصدر: ١١٠-١١)

٦. السجن و الفخر

إن التفاخر بالماضى المجيد والمكانة العالية السابقة أو الفخر بالقوم والحسب والنسب كان من الموضوعات التى تطرّق إليها الشعراء فى حبسياتهم منذ القديم؛ كما نجد عند المتنبى عندما يفتخر بماضيه وشرفه وفضله السابق[١] وأبى فراس الحمدانى حينما يفتخر بشجاعته أو وجاهته الماضيه عند سيف الدولة وعزة نفسه[٢]. فقد أكثر ابن زيدون

١. وَكُنتُ مِنَ الناسِ فى محفلٍ فَها أنا فى محفلٍ من قُرُودِ
(المتنبى، ١٩٩٨م: ج٢/٦٧)

٢. مَتى تُخلفُ الأيامُ مثلى لكُم فتىً طويلَ نِجاد السيفِ رَحبَ المقَلَّدِ
(الحمدانى، لاتا: ٨٤)

ونحن أناسٌ لاتَوَسُّطَ عندنا لنا الصدرُ دونَ العالمين أو القبرُ
تهونُ علينا فى المعالى نفوسُنا ومَن خَطَبَ الحَسناءَ لم يُغلِها المهرُ
(الحمدانى، لاتا: ١٦١)

من الفخر بنفسه والإعتداد بها في حبسياته كأسلافه من الشعراء وقد يظهر هذا الغرض بالتفاخر بقومه وأمجادهم وربما يفتخر بمكانته الماضيه عند ابن جهور ومحاسنه، ولانجد شيئاً جديداً عنده في هذا المضمار ولا إبداع إلا استحضار عناصر الطبيعة في تبيين غرضه كما تدلنا الأبيات الآتية.

ربما يذكر ابن زيدون محاسنه ومفاخره وحسن آدابه في مواجهة أعدائه ومبغضيه الذين أدّوا سعايتهم وعداوتهم إلى وقوعه في السجن:

تَحَلّت بآدابي، وإنَّ مَآربي	لسانحةٌ في عرضِ أمنيةٍ عُطلِ
أخصُّ لفهمي بالقِلى، وكأنّما	يَبيتُ،لذي الفهم،الزمانُ على ذَحلِ
وأجفى، على نظمي لكلّ قِلادةً،	مُفَصَّلَةَ السِّمطَينِ، بالمَنطقِ الفَصل
وَلو أنّني أسطيعُ،كي أرضيَ العِدى،	شَرَيتُ ببَعضِ الحِلمِ حَظّاً من الجهلِ

(نفس المصدر: ٢٣٩-٢٤٠)

كما يبدو من الأبيات مزج الشاعر ذكر مفاخره بالشكوى من الدهر الذي أقبل إلى الجهال وأعرض عن العقلاء وذوي الفهم وصرح بأن الليالي تحلّت بآدابه، ومآربه وهي مهيأة لبلوغ أمنية جديدة، ورغم أنه يُخَصِّص غيره بالجفاء والهجر ولكن الزمان كأنه أراد بالثأر من ذوي الفهم، ولو كان بإستطاعته ليرضي أعداءه عندئذٍ يقوم ببيع ما عنده من الحلم حتى يشتري قليلاً من الجهل.

يفتخر الشاعر أيضاً بمكانته العالية وارتفاع شأنه في قصيدة أخرى والتي بعث بها إلى أبي حزم بن جهور من السجن بعد أن يلوم الشامت المرتاح البال والذي يبدي بسروره وفرحه عندما يرى منزلة الشاعر الضائعة وأمانيه المتعبة، ويستفيد من عناصر الطبيعة لتبيين مكانته العالية لذلك يصورها كالشمش والقمر اللذين يكسفان كما يكسف شأنه إذاً لايتعجب عن طول وجوده في السجن لإن ذلك لا يحط من شانه كما لايفقد السيف القاطع شيئاً من حسناته إن يُودَع غمده:

لايُهنِىء الشامتَ، المُرتاحَ خاطرُهُ،	أنِّي مُعَنّى الأماني، ضائعُ الخَطَرِ
هل الرياحُ بنَجم الأرضِ عاصفةٌ؟	أم الكُسوفُ لغيرِ الشمسِ و القَمَرِ

إن طالَ في السجنِ إيداعي فلاعجبٌ! قد يُودَعُ الجفنَ حَدُّ الصارمِ الذكرِ

(نفس المصدر: ١٠٧-١٠٨)

يشير الشاعر في هذه القصيدة مرة أخرى إلى محاسنه ومكانته الأدبية العالية ورجاءه في الوصول إلى الأمير والتمتع منه ولكن الدهر خيب آماله، لأنه ظن أن النجم يقرنه بالوصول اليه ولكن يتعجب الشاعر وتأخذه الدهشة عندما يرى نفسه أصبح منحطاً إلى التراب، بينما له أدب يعده وسيلة وسبباً إن لم يكن نسباً وهو الوداد الصافي الذى لا كدر فيه، ثم يشير إلى تفوق أدبه ويشبه جماله بالثوب الموشىّ ويقول ربَّ أدب بارز المدح والثناء وحسنه وتفوقه مَثَل يُحتذى وجمالُ وشى بارز في الأطراف المطرزة:

قد كُنتُ أحسبني والنجمُ في قَرَنٍ؛ فَفيمَ أصبحتُ مُنحَطاً إلى العَفَرِ؟
أحينَ رفَّ على الآفاقِ من أدَبي، غرسٌ، له من جَناه يانعُ الثَّمَرِ؟
وسيلةً سبباً، إلا تكُن نَسَباً، فهوَ الوِدادُ صَفا من غيرِ ما كَدَرِ
وبائنٍ مِن ثناءٍ، حسنُه مَثَلٌ وشيُ المحاسنِ منه مُعلَمَ الطُّرُزِ

(نفس المصدر: ١٠٩)

وفي قصيدة أخرى أيضاً يشير إلى مجد قومه ويفتخر بهم عندما يعاتب صديقه ويذكر أيامه الماضيه مع صديقه بقوله:

نتعاطى الشُّمُولَ، مُذهبَةَ السِّر بالِ، و الجَوُّ في مطارفَ غُبرِ
في فُتُوٍّ، تَوَشَّحوا بالمَعالى، وتَرَدّوا بكُلّ مجدٍ وفخرِ
وُضَّحٍ، تَنجلى الغياهبُ منهُم عن وُجُوهٍ، مثلِ المصابيحِ، غُرّ

(نفس المصدر: ١١٦-١١٧)

عندما يتذكر الشاعر الأيام التى قضاها مع صديقه يصف مجالس خمره مع ندمائه ويمزجها بعناصر الطبيعه ومشاهدها مرة أخرى وخلال ذلك يشير إلى مجد قومه ومفاخرهم ومعاليهم. يستمد الشاعر من ألوان الطبيعة في تبيين مجالس الخمر ويصف الخمرة ملونةً بلون الذهب في صفائها ونقائها بينما الجو رمادى مغبر كأنه لابسُ ثوبٍ بهذا اللون، كما يستخدم الصور البيانية بأجمل شكل ويصّور ندماءه فتياناً جعلوا المعالى وشياً وارتدوا ثياب المجد والفخر بينما هم واضحون وأصحاب وجوه مشرقة كالمصابيح

ومعها تنجلی الغیاهب.

یفتخر فی هذه القصیدة أیضاً بنظمه ونثره فی صفحات الأوراق التی تبهر الفکر وهی بدائع مشــرقة لایشک الدهر فی أنها قلائد من الدرر، تتوالی علی النفوس متواصلة من فتیً طبعه غنی بها، أفرط الشاعر فی علو مکانته فی النثر وبلاغة الکتابة وفصاحته حتی یری أنه فاق ســهل ابن هارون والجاحظ وهما من الشــخصیات التراثیة، أراد الشاعر باســتدعاء هذه الشــخصیات التراثیة إثبــات تفوقه فی البلاغــة و الفصاحة للقارئ و المتلقی بأسلوب بدیع وجمیل:

واکسُ متنَ القِرطاسِ دیباجَ لفظٍ　　　یَبهَــرُ الفکــرَ من نظیــم ونثرِ
غُررٌ، من بدائعٍ، لا یَشکّ الدّه　　　رُ فی أنّهــا قلائــدُ دُرّ
تَتَوالی علــی النفوسِ، دراکاً،　　　عن فتیً مُوسِرٍ، من الطّبع، مُثرِ
شــدّ فی حَلبة البلاغــةِ، حتّی　　　بانَ فیهَا عَن شأوِ سهلٍ وعمروِ

(نفس المصدر: ١١٧-١١٨)

٧. السجن وذکر الأصدقاء و الأقرباء

یُعد فراق الأهل والأصدقاء وبعدهم، من مصائب الشــعراء فی السجن وحزنهم فقد انعکس هذا الحزن والمحنة فی أَشعارهم بشکل ما؛ إذن یشکل تذکر الأصدقاء والأقرباء وذکر معاناة الشــاعر فی فراقهم من الموضوعات التی اهتم بها الشــعراء فی حبسیاتهم. کما نجد مثلاً عند المتنبی عندما یشبه الفراق بالنار التی أضرمت نیرانها کبد الشاعر[١].

وقد أشار ابن زیدون فی حبسیاته أیضاً إلی الأیام التی قضاها مع أصدقائه ویتذکر تلک الأیام الحلوة ویتحسر علیها، کما یشکو من فراقهم وبعده عنهم، ویمزجها بمدحهم؛ کمــا یمزجها بوصف الطبیعة ویعطیها حلاوة وجمالــاً کعادته فی الأغراض الأخری، ربما هذا هو الشیء الجدید عند شاعرنا والذی لم نجد مثله عند أقرانه فی حبسیاتهم.

لقد کتب الشــاعر قصیدة شــهیرة فیاضة بالحزن والألم وبعث بها إلی صدیقه الوزیر الکاتب أبی حفص بن برد ومطلعها:

---

١. فَواحَســرَتا مــا أَمَــرَّ الفِــراقَ　　　وأغلَــقَ نِیرانَــهُ بالکُبُــودِ
(المتنبی، ١٩٩٨م: ج٢/٦٤)

مَـا عَلَـى ظَـنّى بَاسُ يَجـرَحُ الدّهـرُ وَيَاسُـو
رُبّمَـا أشـرفَ بالمَـر ءِ، عَلَى الآمَـالِ، ياسُ

(نفس المصدر: ١٣٨)

كما يبدو من المطلع يبدأ الشـاعر قصيدته بالشكوى من الدهر الذى يجرح ويداوى نفسـه الجرح ويشير إلى يأسـه رغم ما عنده من آمال. بعد عدّة أبيات يخاطب صديقه الوزيـر ويمدحه بفهمه وذكائه تعريضـاً بإياس بن معاويه المزنى و«هو من قضاة العراق فى عصـر بنى أميه وكان يضرب به المثل فى الذكاء والفهم.» (الركابى، ٢٠٠٨م، هامش: ٢٢٤) وربما يرجع ذلک إلى سـبب نزوله فى السـجن كما يرى بعض الباحثين بأنه نزل فى السـجن بسـبب حكم قاض اسمه ابن مكوى (نفس المصدر: ١٧٦) لعل أراد الشاعر التعريض برأى القاضى ابن مكوى الذى أدى إلى وقوعه فى السجن عندما صرح باسم القاضى أياس بن معاوية، بقوله:

يا أبا حَفصٍ، وَمَا ساوَاک، فى فَهـمٍ، إيـاسُ
مِن سَـنا رأيـک لى، فى غَسَـقِ الخَطْبِ، إقتباس

(نفس المصدر: ١٣٩)

صحيح بأن الشاعر أراد هنا التعريض بقاض فى العراق عُرف بالذكاء والفهم؛ ولكنه يصـف صديقـه أكثر فهماً وذكاءاً من هذا القاضى عندما يقـول له: ليس إياس نظيرک ومثلـک فى الفهم بحيث يقتبس الشـاعر مـن رأى هذا الصديق النـيرّ ما يضىء ظلمة الأحداث وهذا يدل على ثقة الشـاعر بصديقه الوزير ورجائه به حتى ينقذه من ظلمة السجن.

وفى نهايـة القصيدة ينصح صديقه ويسـأل منه أن يغتنم صفـاء الليالى والتمتع بها؛ لأن صروف الدهر تتربص بالإنسـان حتى لايبقى مجال لاغتنام لذة الحياة إلا فى خوف وحذر وتنتهى القصيدة كغيرها من الحبسـيات بالرجاء فى عفوه لأن الانتظار واحتمال الآلام والشقاء لقد طال على الشاعر:

وَاغتَنِـم صَفـوَ اللّيـالى؛ إنّمَـا العَيـشُ اختِـلاسُ

وعَســـى أن يَســـمَحَ الدّهــرُ فَقَــد طَــالَ الشِّــماسُ

(نفس المصدر: ۱٤۰)

كتب الشــاعر قصيدة أخرى وبعث به إلى صديقه أبي القاسم بن رفق ويعاتبه ويذكر فيه أيامه الماضيه هكذا يبدأ الشاعر القصيدة مخاطباً صديقه:

عِذرِى، إن عَذَلتَ فى خَلعِ عُذرى غُصُــنٌ أثمــرت ذُراهُ بِبَــدرِ
هَزّ مِنــهُ الصِّبا، فَقَوَّمَ شَــطراً، وتَجافَى، عَنِ الوِشــاحِ، بشَطرِ

(نفس المصدر: ۱۱٤)

يبدو من الأبيات أن الشاعر يعتذر من صديقه بسبب تركه الحياء ويرجو منه المعذرة إن لامه صديقه فى ترک الحياء بســبب غصن أثمرت أعاليه بدراً، ثم يصف خلالها بعض مشــاهد الطبيعة ويشــبه قامته بالغصن ويصف تمايل قامته وتخايلها فى المشى بقوله: إن هذا الغصن هزَّ الشباب فتقوّم قسم منه وابتعد قسم آخر عن الوشاح.

بعد الابيات العديدة فى وصف مشــاهد الطبيعة يتذكر أيامه الماضيه مع صديقه الوفى الفاضل وأوحد زمانه ويتأسف على الأيام والليالى التى قضاها مع صديقه ويتأوه على ليلة برز وظهر فى ظلمتها ضوء الفجر من ضياء وجهه، ثم يرى أن الوصال واللقاء قصَّر عمر تلک الليالى ويحب أن تطيل الليالى القصيرة عمره وأخيراً يبحث عن معين ينصره من مخاوف دهر خائن يخاف الشاعر من غدره كل يوم:

يَــا لَهَــا ليلَــةً! تَجَلّــى دُجاهَا مِن سَنَا وَجنَتَيهِ، عن ضوء فجر
قصّرَ الوصــلُ عُمرَها؛ وَبوُدّى أن يطُــولَ القصيرُ منها بِعُمرى
مَن عَذيرى من رَيبِ دَهرٍ خَؤونٍ كُلَّ يَــومٍ، أراعُ منــهُ بغَــدرِ

(نفس المصدر: ۱۱٥)

يشــكو الشــاعر من فراق صديقه وابتعاده عنه مســتعيناً من مشــاهد الطبيعة، هذا الصديق الذى كان للشــاعر كجنة لعينه فى الماضــى أما الآن فغدا روضة فى فكره وهو ذومعشــر حلو بحيث يسُّر الشــاعر ويفرحه بوجهه وترتوى عيناه من ينبوع بشائره إذاً يريح الشاعر برؤية صديقه هذا سواءً كان يراه بعينه قبل ذلک أم يصوره فى فكره الآن وهو فى السجن:

بَـانَ عَـنّى، وكانَ رَوضةَ عَينِى　　فَغَدا اليومَ، وَهوَ رَوضةُ فكرى
فَكِـهٌ، يُبهِـجُ الخليـلَ بوجـهٍ　　تَـرِدُ العينُ منـهُ ينبوعَ بِشـرِ

(نفس المصدر: – ١١٦)

كما تدلنا الأبيات التى ذكر الشـاعر فيها الأوصاف الظاهرية لصديقه وعقله وفهمه وذكائه وأيضاً أخلاقه الحسنة ومزجها بمشاهد الطبيعة وهذا يعد ميزة خاصة لهذا الغرض فى حبسـيات الشاعر كما يذكر إخلاصه وشـكره له ثم يرسم لنا العالم الذى يعيش فيه الشـاعر فى فراق هذا الصديق عالماً مظلِماً ودامساً مع أحداث مُرة مظلِمة ثم يتمنى أن يُعيد الدهر الزمان الماضى السعيد الذى ١١٥قضاه الشاعر مع صديقه:

طَرَقَ الدّهرُ ساحَتِى، مِن تَنائى　　ك، بجَهمٍ من الحـوادثِ، نُكرِ
ليتَ شعرى! والنّفسُ تعلمُ أن لى　　سَ بمُجدٍ على الفَتى: ليت شعرى
هل لخالى زماننـا من رُجُوعٍ،　　أم لماضـى زَماننـا مِـن مَكَر

(نفس المصدر: ١١٦)

ومما يلفت النظر هنا إسـتخدام مشـاهد الطبيعة بكثرة فى وصف أيامه الماضيه التى قضاهـا مع صديقه وهذا مما زاد فى جمال هذه القصيدة الحبسـية منها هذه التشـبيهات والإسـتعارات الجميله فى البيت الثالث فى وصف زمن الذى عاش الصديقان سـعيدين جنباً إلى جنب:

حينَ نَغدو إلـى جَداولَ زُرقٍ،　　يَتَغلغَلـنَ فى حدائـقَ خُضـرِ
فى هِضَابٍ، مَجلُوةِ الحُسنِ، حُمرٍ　　وَبِـوادٍ، مَصقُولَـةِ النّبتِ، عُفر
نَتَعاطى الشّـمُولَ، مُذهَبَة السّر　　بـال، والجَـوُّ فى مطـرف غُبر

(نفس المصدر)

دبّج الشاعر هذه الأبيات بألوان متنوعة ومستعارة من ألوان الطبيعة حوله، جداول زرق، حدائـق خضر، هضاب محمـرة اللون، وديان معفرة بالتراب بـارزة النبت، بينما يتعاطى الصديقان الخمرة مذهبة اللون والجو لابس ثوباً رمادياً مغبراً.

وفى نهايـة القصيدة يأمـل أن يجيبه صديقه وإذا لم يعجل صديقـه فى الجواب، كان كتابه هذا آخر ما يرسـله إليه من السـجن، ويدعو لصديقه أن يعيش فى السلامة طالما

يلوح فی الأفق برق يلمع ويرسل سلامه إليه مادامت الحمائم تغنی فوق أغصان السدر المائلة. إذا أمعنا النظر فی هذه الأبيات التی تدلنا علی رجاء الشاعر من صديقه من جهة ووعيده من جهة أخری لأنه يهدده بانقطاع الرسائل إليه إذا لم يجبه صديقه رغم ذلک أنه شاعر متحلی بخلق يلفت النظر وهو دعاؤه لصديقه ولم يتفوه بالدعاء عليه:

وَإذا أنـتَ لَم تُعَجِّـل جوابی، كان هـذا الكتـابُ بَيضَةَ عُقرِ
فَابقَ فی ذِمّة السّـلامة، ما انجَا بَ، عن الأفقِ، عارضٌ مُتَسَـر
وعليک السـلامُ ما غَنّتِ الوُر قُ، ومالَـت بها ذَوائِبُ سِـدرِ

(نفس المصدر، ص١١٨)

٨. استلهام التراث

لقد استلهم الشعراء فی العصور المختلفة من تراثهم لاسيما تراثهم الدينی لتخليد آثارهم طوال الدهر. كما استمد الشعراء من هذا التراث فی حبسياتهم ليتصف أدبهم بالخلود والبقاء وهذا ما نجده فی روميات أبی فراس الحمدانی إذ نری صدی القرآن وأحداث تاريخ الإسلام فيها[١].

كان لاستلهام التراث وعلی راسه القرآن دور بارز فی آثار ابن زيدون من الشعر والنثر فيعد من الميزات الشعرية لابن زيدون. إستمد الشاعر من التراث وعلی رأسه من القرآن فی أغراضه المختلفة كما يتجلی فی قصائده الحبسية. منها فی القصيدة التی أرسلها الی ابن جهور يستعطفه بعد مدحه وذكر آلامه وعذابه فی السجن:

نارُ بَغی سَـرَی إلی جنة الأمنِ لَظَاهَـا، فأصبَحَـت كالصَّريمِ
بأبی أنت، إن تشـأ، تکُ بَرداً وسَـلاماً، كنـارِ إبراهيـم

(نفس المصدر: ٢٨٢)

يرسم لنا الشاعر فی هذه الأبيات آلامه وعذابه فی السجن الذی أُسر فيه ويصور

١. كذلـک الله كلَّ وقـتٍ يزيـد فی الخلـق مايشـاء
(الحمدانی، لاتا: ١٠)
وفارَقَ عَمروُ بنُ الزُّبيرِ شقيقَهُ وخَلیّ أمـيرَ المؤمنين عقيلُ
(المصدر نفسه: ٢٣٣)

ظلم الحساد والواشين وسعاية الأعداء كنار الظلم الذى سرى لَهَبُها إلى جنته الآمنة فأصبحت كالصريم، ثم يخاطب ابن جهور ويقول له: إنّ هذه النار تصبح سكينة وبرداً لى كنار إبراهيم إذا أنت تعفو عنى وتصفح عن ذنوبى مستمداً من قصة ابراهيم(ع) فى القرآن وهذه الآية: ﴿قُلنا كُونى برداً و سلاما على إبراهيم﴾» (الأنبياء: ٦٩)

خيانة الأصدقاء وعدم وفائهم بالعهد من الأغراض الأساسية فى القصيدة الأخرى التى نظمها الشاعر فى السجن مخاطباً صديقه الوزير أباحفص بن برد، يستمد الشاعر فى تبيين غرضه هذا من القصة المشهورة فى القرآن وهى قصة قوم موسى ومسألة السامرى وينظم مخاطباً صديقه:

ما تَرى فِى مَعشَرٍ حالوا … عَن العَهدِ، وخاسُوا

ورأونى سامِرِيّاً … يُتّقى منه المساسُ

(ابن زيدون، ٢٠٠٤م: ١٣٩)

أراد الشاعر من المعشر، أبا الحزم بن جهور وحاشيته ومن تابعه من أصدقاء الشاعر الذين انقلبوا ضده وتنكروا له.« والسامرى هو موسى السامرى صاحب الفتنة الذى جمع ذهب بنى إسرائيل وحليهم وصنع منها عجلاً جسداً له خوار ودعاهم إلى عبادته من دون الله. فى غياب موسى الكليم عليه السلام، فلما رجع النبى وأعاد القوم إلى رشدهم حكم على السامرى بألا يكلمه أحد من بنى إسرائيل ولايعاملوه ولايماشوه.» (أحمد غراب، ٢٠١١م: ١٥٥) كما ورد قصته فى القرآن فى سورة طه:آيه ٨٥ – ٨٩. يشبه الشاعر نفسه بذلک السامرى الذى عوقب فى حياته بأن لايخالط الناس ويشبه موقف آل جهور وحاشيته منه بموقف بنى اسرائيل من السامرى.

يستلهم الشاعر أيضاً من قصة موسى (ع) وأمه فى القرآن (سوره القصص: ٧-١٣) عندما رمت بابنها فى البحر خوفاً من عدوه ليتعزى نفسه ويعتبر فى تحمل أعباء السجن وآلامه وعدم وفاء الأصدقاء وجور الدهر؛ لذلک يدعوا نفسه ألا تكون حزينة؛ بل تخفف بكاءً لأنها ليست أول حرة أعرضت حزينة عندئذٍ يستحضر قصة موسى فى القرآن ويرى أن فى قصة أم موسى عبرة له عندما رمت بابنها فى الماء فعليه أن يعتبر ويعزى:

أمقتولــةَ الأجفــانِ! ما لــکِ والهاً؟ أ لَم تُــرِک الأيامُ نجمــاً هوى قبلى؟
أقلّــى بُــكاءً، لَســتِ أولَ حُــرّةٍ طَوَت بالأسى كشحاً على مَضَض الثّكل
وفى أم موســى عــبرةٌ أن رمــت به إلى اليَّم، وفى التابوتِ، فاصبرى واسلى

(ابن زيدون، ٢٠٠٤م: ٢٤٠)

يبدأ الشــاعر قصيدتــه التى كتبها إلى صديقــه الوزير الكاتــب أبى حفص بن برد بالشكوى من الدهر ويتذكر آلامه ويأسه وبؤسه وغدر الدهر الذى يعزّ بعض الناس كما يذلّ الآخرين، فى هذه القصيدة عندما يتحدث عن اختلاف أبناء الدنيا، منهم الأشراف ومنهم الأذلاء ويستلهم من القرآن أيضاً حتى يشير إلى تعلق الناس بالدنيا ومتعها بينما ما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور:

وكَــذَا الدّهــرُ إذا مــا عــزّ نــاسٌ، ذلَّ نــاسُ
وبنــو الأيــام أخيــا فٌ: ســراةٌ و خِســاسُ
نَلبَــسُ الدّنيــا، ولكــن مُتعَــةٌ ذاک اللبَــاسُ

(نفس المصدر: ١٣٨)

متعة ذلک اللباس إشــارة إلى الأية: ﴿وماالحياة الدنيا إلا متاع الغرور﴾ (الحديد: ٢٠)

عندما يسعى الشــاعر براءة نفسه عن تهم الواشين فى خطابه إلى الأمير ابن جهور واستعطافه عنه، يستحضر واقعة تاريخية هامة من تراثه كما ورد فى هذا البيت:

فلَم أستَتر حَربَ الفِجارِ،[١] ولم أطع مُسَــيلمةً، إذ قالَ: إنى مِنَ الرُّسلِ

(نفس المصدر: ٢٤٢)

هنا يســتحضر الشــاعر واقعة تاريخية ليتذكر بأن تهم الواشــين لا قيمة لها؛ لأنه لم يدخل حرب الفجار ولم يطع مسيلمة الكذاب الذى إدعى النبوة.

---

١. سميت حرب الفجار لأن العرب فجروا فيها إذ قاتلوا فى الأشهر الحرم، مسيلمة رجل من بنى جفنه إدعى النبوة وعرف بمســيلمة الكذاب (للمزيد من الاطلاع راجع: ابن زيدون. (لاتا). ديوان. شــرح و تعليق يوسف فرحات. تعليق الشارح فى الهامش: ٢٤٢).

النتيجة

أهم النتايج التى توصلت إليها هذه المقالة:

١. ذاق ابن زيدون طعم السجن المرّ بدلائل اختلف فيها الباحثون وعلى رأسها عامل سياسى وسعاية الوشاة والأعداء وكانت نتيجة هذه التجربة المرّة ظهور خمس قصائد رائعة والتى تعد من قصائد الحبسيات وانعكست فيها الظروف المرة التى قضاها الشاعر فى السجن.

٢. تتضمن حبسيات الشاعر على هذه الأفكار والموضوعات الرئيسة: عتاب الأمير الذى كان قبل ذلك ممدوحه، لقد مزج الشاعر عتاب الأمير ولومه بمدحه وهذا شىء جديد فى حبسياته بعبارة أخرى كان ابن جهور - ممن حكم بسجن للشاعر - هو من يلومه الشاعر فى حبسياته كما يمدحه فى نفس الوقت وهذا نوع من الإبداع والجديد عنده، توصيف الحالات النفسية من القلق والآلام والحزن والتى تصور الأيام المرة التى قضاها الشاعر فى السجن، كما كان عند القدماء، الشكوى من الدهر الذى جفا على الشاعر و رمته بالمصائب العظيمة، كغيره من الشعراء فى العصور الماضية فى حبسياتهم، التغزل بذكر حبيبته ولّادة فى مقدمة القصيدة تقليداً عن شعراء الشرق، استعطاف وطلب الخلاص من السجن والتى تأتى عادةً بعد مدح الأمير أو صديق الشاعر، ذكر مفاخره ومحاسنه حتى يتذكر الأمير بمكانته العالية وهذه المفاخر تشتمل على وجهين: الفخر بأدبه من النظم والنثر ومكانته الأدبية العالية، والفخر بالقبيلة والقوم، وهذا الغرض أيضا كان مما اهتم به القدماء بالوجهين الذين وردا عند ابن زيدون، ذكر الأصدقاء والأقرباء فى السجن الذين قضى الشاعر معهم أياماً سعيدة ويمزج هذا الغرض بالنصيحة والإخوانيات، كما يمزج هذا الغرض بمدحهم ووصف الطبيعة وهذا أيضاً من إبداع الشاعر. وأخيراً استلهام الشاعر من التراث وعلى رأسه من القرآن وقصصه ومن أحداث تاريخية كغيره من الشعراء فى حبسياتهم، حتى يزيد على حبسياته تأثيراً وجمالاً.

٣. لايهتم الشاعر بوصف الجزئيات فى حبسياته مثل توصيف الليل فى السجن أو السّجان أو تمنى الموت والتبرأ والاشمئزاز من الدنيا وزخارفها والآلام الجسمية

والوحشـــة ومرارة القيود والسلاســـل وأمثال ذلک، هذه الأوصاف التی کانت مشهودةً فی حبســـيات شـــعراء الشـــرق، وهذا ما يبين الخلاف فی نظرة شـــاعر الأندلس فی نظم الحبسيات بالنسبة لشعراء المشرق[١].

٤. إن تعـــدد الأغراض موجودة فی القصيدة الواحدة وتختلف من قصيدة إلی أخری من مقدمة غزلية، ووصف الطبيعة إلی مدح الأمير وعتابه والشـــکوی من الدهر والفخر والإخوانيات والغزل وذلک أمر متوقع من شاعر کابن زيدون والذی حذا حذو شعراء الشرق ولکن رغم تعدد أغراضه فهی متناسقه و متقاربة يکمل بعضها بعضاً بحيث يجعلها تتمتع بالوحدة الفنية.

٥. لقد مزج الشـــاعر أشعار الحبسيات بوصف مناظر الطبيعة ومشاهدها وهذا يدل علی تأثر الشـــاعر من بيئة الأندلس الجميلة والخلابـــة وطبيعتها النضرة. وهذا هو من إبداع الشاعر فی حبسياته بحيث لم نجد مثيلها فی حبسيات غيره من الشعراء.

٦. إن الموضوعات والمضامين التی يعتنی بها الشـــاعر فی حبسياته يزيل الستار عن الأحداث السياسية والاجتماعية فی عصره عادةً؛ لذلک إن حبسيات الشاعر تدلّ علی الأوضاع السياســـية والاجتماعية والثقافية فی عصره ومجتمعه وخاصة بلاط الجهوريين کما تعبّر صورة واضحة من أحوال الشاعر فی السجن ويرسم بعض أبياتها فن الشاعر الرئيسی يعنی التغزل والذی اشتهر به.

٧. وأخيراً ما کان الشـــاعر مقلداً بحتاً من شـــعراء الشـــرق فی نظم الحبســـيات؛ بل حاکاهم فی بعض الأغراض وترک البعض الآخر کما بينّا، وتعدد الأغراض فی القصيدة الواحدة تعد من معالم التقليد عند الشـــاعر فی حبســـياته؛ أما امتزاجها بوصف الطبيعة وعناصرها فکان من معالم التجديد والإبداع عنده.

المصادر والمراجع

الکتب

القرآن الکريم

---

١. لقد قرأت الباحثة الکتب و المقالات التی بحثت أشـــعار الحبســـيات لشعراء المشرق و وصلت إلی هذه النتيجة بعد قراءة هذه الکتب و المقالات.

آباد، مرضيه. (١٣٨٠ش). حبسيه سرايي در ادب عربى از آغاز تا عصر حاضر. چاپ اول. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسى مشهد.
ابن بسام، على. (١٩٨١م). الذخيرة. به كوشش احسان عباس. تونس: لانا.
ابن زيدون. (٢٠٠٤م). ديوان. شرح وتعليق يوسف فرحات. بيروت: دارالكتاب العربى.
ـــــــ (لاتا). ديوانه ورسائله. شرح وتحقيق على عبدالعظيم. مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
أبوالعتاهية، ابو إسحاق إسماعيل بن قاسم. (١٩٦٤م). ديوان. بيروت: دار صادر.
أحمد غراب، سعيد. (٢٠١١م). أطياف من تاريخ الأدب العربى ونصوصه فى الأندلس. مصر: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
آذرشب، محمد على. (١٣٨٧ش). الأدب العربى فى الأندلس تاريخ و نصوص. تهران: انتشارات سمت.
أمين مقدسى، ابوالحسن وعبدالوحيد نويدى. (١٣٩٢ش) ترجمة، شرح و تحقيق المجلد الخامس للمجانى الحديثة. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
توكلى محمدى، محمود رضا و بتول ملكى. (١٣٩١ش). مقتطفات من الأدب الأندلسى الشعر والنثر. قم: انتشارات دانشگاه قم.
الحمدانى، ابوفراس. (لاتا). ديوان. بيروت: دارصادر.
الركابى، جودت. (٢٠٠٨م). فى الأدب الأندلسى. ط٦، القاهرة: دارالمعارف.
ضيف، شوقى. (لاتا). الفن و مذاهبه فى الشعر العربى. ط١٢، القاهرة: دارالمعارف.
عبدالرزاق سليمان، سالم. (٢٠١١م). ترسل الشعراء فى الأندلس. القاهرة: دارالمعرفة الجامعية.
عتيق، عبدالعزيز. (لاتا). الأدب العربى فى الأندلس. بيروت: دارالنهضة العربية.
ـــــــ (لاتا). فى البلاغة العربية، علم المعانى-البيان- البديع. بيروت: دارالنهضة العربية.
فروخ، عمر. (٢٠٠٦م). تاريخ الأدب العربى. ط٥، بيروت: دار العلم للملايين.
قدور، سكينة. (٢٠٠٧م). الحبسيات فى الشعر العربى. أطروحة دكتوراه، الجمهورية الجزائرية دولة فى الأدب العربى الحديث، جامعة منتورى قسنطينة.
المتنبى، أبوالطيب. (١٩٩٨م). ديوان. شرحه ووضعه عبدالرحمن البرقوقى. بيروت: دار الكتاب العربى.
المعوش، سالم. (٢٠٠٣م). الشعر السجون فى الأدب العربى الحديث والمعاصر. بيروت: درالنهضة العربية.

المقالات والدوريات

اميرى، جهانگير وإلهام كاظمى. (١٣٩٥ش). «مكارم الأخلاق فى سجنيات أحمد سحنون

(دراسة وتحليل)». مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها. العدد الثالث والعشرون. صص١-١٨.

دادمان كوشكی، علی وعيسی داراب پور. (١٣٩٠ش). «وصف زندان و احوال دورنی در زندان سروده های فارسی و عربی». پژوهشنامه ادب غنايی. دانشگاه سيستان و بلوچستان، سال نهم. شماره شانزدهم. صص٧٣- ٩٧.

زينيوند، تورج و پيمان صالحی. (١٣٩١ش). «حبسيه سرايی در شعر عربی و فارسی (پژوهش تطبيقی: شعر ابوفراس و بهار)» فصلنامه علمی پژوهشی ادبيات فارسی دانشگاه آزاد. شماره١١. صص ٢٩- ٥٤.

طالبيان، يحی ومنصور نيكپناه. (١٣٨١ش). «مسعود سعد و أبوفراس و سابقه غزل مستقل». مجلة ادبيات تطبيقی دانشكده ادبيات و علوم انسانی دانشگاه شهيد باهنر. شماره١٢. صص٩٣-١٠٩.

مرادی، محمدهادی وصحبت الله حسنوند. (١٣٨٨ش). «روميات أبي فراس الحمدانی وحبسيات مسعود سلمان». فصلية التراث الأدبي. السنة الأولی. العدد الثانی. صص٨٧-١١٠.

مصطفوی نيا، سيد رضی ومهدی جباری. (١٣٨٧ش) . «مقايسه عناصر بلاغی - استعاره -در حبسيات خاقانی و ابوفراس» نشريه ادبيات تطبيقی دانشگاه آزاد اسلامی. واحد جيرفت. شماره ١٠. صص٢١٩-٢٤٢.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الثامنة ـ العدد الثاني والثلاثون ـ شتاء ١٣٩٧ش/كانون الأول ٢٠١٨م

صص ١٣٠ ـ ١٠٧

فضاء المقهى في الروايتين الفارسية والعربية؛ أحمد محمود وعبدالرحمن منيف نموذجاً

يدالله ملايري (الكاتب المسؤول)*

مجتبى عمراني پور**

الملخص

تحاول هذه الدراسة إلقاء الضوء على فضاء المقهى في روايات أحمد محمود وعبدالرحمن منيف. وإذا كان الفضاء بشكل عام محايثاً للعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، ومن ثمّ معياراً لقياس الوعي والعلائق الوجودية والاجتماعية والثقافية، فيتميّز المقهى في النصوص المدروسة بكونه "مختزلاً" لهذا التحايث والمعيارية، وهذا ما يبرّر اختياره لدراسة مقارنة تهدف إلى فتح نافذة للحوار بين المجتمعين الإيراني والعربي بغية ترسيخ قيم الانفتاح والتعايش والتعددية، كما يبرر اختيار الكاتبين بوصفهما مهتماً بهذا الفضاء النصي، وكذلك مهتماً بتلك القيم التي تؤمن بها الدراسة. ويهتمّ الروائيان بالمقهى اهتماماً بالغاً، خاصة في روايات "الجيران" (همسايه ها) و"قصة مدينة" (داستان يک شهر) و"الأرض المحروقة" (زمين سوخته) لأحمد محمود، وخماسية "مدن الملح" ورواية "أرض السواد" لعبدالرحمن منيف. وتعتمد الدراسة إنجازات المدرستين الأميركية، والسلافية للدراسات المقارنة اللتين تركّزان على نقاط التشابه والاختلاف بين الأعمال الأدبيّة من ناحية، وعلى العلاقة بين الأدب وميادين المعرفة الأخرى من ناحية أخرى. وقسّمنا الدراسة إلى: ١) موقع المقهى ودوره النصّي. ٢) المقهى والتراث. ٣) المقهى والتاريخ. وقد تراءى لنا من خلال الدراسة أنّ المقهى يضطلع بدور فنّي ومعرفيّ بامتياز، إذ نستطيع القول بأنّه من أهمّ المكوّنات الروائيّة التي تساعد الكاتبين في إيصال رسالتهما الجماليّة والمعرفيّة إلى المتلقّي من خلال موقعه الطوبوغرافي أوّلاً و علاقته بالتراث والتاريخ.

الكلمات الدليلية: أحمد محمود، عبدالرحمن منيف، الفضاء، المقهى، الرواية الفارسية، الرواية العربية.

*. أستاذ مساعد في الأدب العربي بجامعة طهران، كلية فارابي للكليات، قم، إيران.
Malayeri75@ut.ac.ir

**. أستاذ مساعد في الأدب العربي بجامعة طهران، كلية فارابي للكليات، قم، إيران.
emranipour@ut.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/٦/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٧/١٠/٢٠ش

المقدمة

إنّ الروايــة الحديثة، خاصة منذ بالزاک، قد جعلت مــن المكان أو الفضاء الروائى مكوناً حكائياً بالمعنى الدقيق للكلمة، وفى هذا الاتجاه ســارت الشعرية الجديدة للفضاء الســردى. إن الفضاء الســردى، مثل مكونات الســرد الأخرى، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظى أو ورقى بامتياز، إذا استعرنا مصطلح رولان بارت عن الشخصية بقوله عنها "كائنات ورقية". ويختلف الفضاء الســردى بشــكل عــام والفضاء الروائى بشــكل خاص عن الفضاءات الخاصة بالســينما والمســرح، أى عن كل الأماكن التى ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة، ولذلک فهو يتشــكل موضوعاً للفكر الذى يخلقه الروائى بجميــع أجزائه، ويحمّله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه. (بحراوى، ۱۹۹۰م: ۲۷)

وإذا كان الفضاء بشــكل عام «محايثاً للعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيــاراً لقياس الوعــى والعلائق والترتيبات الوجودية والاجتماعيــة والثقافية» (نجم، ۲۰۰۰م: ۵)، فيتميز المقهى فى النصوص الروائية بكونه "مختزلاً" لهذا التحايث والمعيارية، بالإضافة إلى ذلک، فإنّ الطابع المفارق للمقهى يخوّله أداء دور مهم فى النص الروائى، وهو النص التحدى/المفارقة منذ نشوئها، والرواية هى الشكل الأدبى الذى يعكس تماماً التوجه الفردانى والمجدّد، أما الأشــكال الأدبية الســابقة فقد عكســت النزعة السائدة لثقفافاتهــا واعتبرت الانســجام مع الممارســة التقليدية أعظم محــک للحقيقة. (واط، ۱۹۹۷م: ۱۸) والطابع المفارق للمقهى كأحد الأمكنة التراثية فى الثقافة الشــرقية، فيعبّر عنه الدكتور حسن بحراوى فى مجال حديثه عن فضاء المقهى فى الرواية المغربية بقوله عن الوظيفــة الأصلية لهذا الفضاء، «من حيث هو مكان لتصريف الفراغ وإمداد الفرد بمزيد مــن قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية. ومن هنا أيضاً يمكن أن نفسّــر حرص بعــض الكتّاب على تصوير المقهى من جوانب وزوايــا معيّنة للتأكيد على ذلک الطابع المفــارق الذى يجعل منها فضاء تخيّم عليه عناصر متناقضة لا يمكنها أن تأتلف أو تجتمع خارج دائرة المقهى.» (بحراوى، ۱۹۹۰م: ۹۳)

وتســعى هذه الدراسة إلى تســليط الضوء على فضاء المقهى فى روايتى "مدن الملح"

(١٩٨٤ ـ ١٩٨٩) و"أرض السواد" (١٩٩٩) للروائى العربى عبدالرحمن منيف، وروايات "الجـيران" (١٩٧٤) و"قصّـة مدينـة" (١٩٨١) و"الأرض المحروقـة" (١٩٨٢) للروائى الإيرانى أحمد محمود. واخترنا هذه الروايات بعد مسح شاملٍ لأعمال الكاتبين الروائية تمخّضت عنه المحاورُ الثلاثة لهذه الدراسـة، والتى هى: (١) "موقع المقهى ودوره النصّى"، (٢) "المقهى والـتراث"، (٣) "المقهى والتاريخ". ويرجع سـببُ اختيار المقهى موضوعاً للدراسـة إلى الموقعين الجمالىّ والمعرفىّ لهذا المكان الروائى فى الروايات المدروسـة، فيتميّـز المقهى فى هذه النصوص بكونه "مختزلاً" للتحايـث والمعيارية التى تحدث عنهما الدكتور حسـن نجمى فى مجال علاقة الفضاء المتخيّل بالمعيـش، وهذا ما يبرّر اختياره لدراسة مقارنة تهدف إلى فتح نافذة للحوار بين المجتمعين الإيرانى والعربى بغية ترسيخ قيـم الانفتاح والتعايش والتعددية فى منطقة تعانى من الانغلاق والتقاتل والاسـتبداد، كما يبرر اختيار الكاتبين بوصفهما مهتماً بهذا الفضاء النصى، وكذلك مهتماً بتلك القيم التى تؤمن الدراسـة بها ساعية إلى ترسيخها. وبإمكاننا ـ لو ضممنا صوتنا إلى صوت المفكّـر العربى فيصل دراج، فعمّمنا كلمة يقولها عن منيف ـ أن نقول إنّ الكاتبين أرادا أن يكونـا مثقفين يدافعـان عن «قيم عادلة أزلية فى أزمنة متحوّلة، مرتكناً إلى سـلاح بسـيط قوامه الكلمات، والمتخيل المرن المـراوغ»، (جماعة من الباحثين، ٢٠٠٩م: ١٤) ومن دوافع اختيار الكاتبين أيضاً حياتُهما فى فترةٍ زمنيةٍ واحدةٍ (بداية ثلاثينيات القرن الماضى حتى ٢٠٠٤ تاريخ وفاتهما)، وموقعُهما الهامّ على خارطتى الروايتين الفارسية[١] والعربية، مما يرشّحهما لتمثيل الروايتين فى هذه الدراسة المقارنة.

وقد اعتمدت الدراسة إنجازات المدرستين الأميركية والسلافية للدراسات المقارنة اللتـين تركّزان على نقاط التشـابه والاختلاف بين الأعمـال الأدبيّة من ناحية، وعلى

---

١. عن موقع (أحمد محمود) على خارطة الرواية الفارسـية تكفينا الإشـارة إلى أنّ ثلاثا من رواياته، وهـى "الجيران" و"مدار درجة الصفر" و"شـجرة تين المعابد"، اختـيرت ـ فى المهرجانات المختلفة ـ كأفضل روايات فارسـية فى أعوام ١٩٧٤ و١٩٩٥ و ٢٠٠١م. (للمزيد انظر: أحمد محمود، " گفتگو با احمد محمود نويسنده رمان مدار صفر درجه بهترين رمان ايرانى سال ١٣٧٢"، گردون، س ٥، ش ٤١، مرداد ماه ١٣٧٣، وأيضاً: وترانه صانعى، "گزارشى از مراسم به خاك سپارى احمد محمود"، چيستا، س ٢٠، ش ٢ و٣، ش رديف ١٩٢ و١٩٣، آبان وآذر ١٣٨١)

العلاقة بين الأدب وميادين المعرفة الأخرى من ناحية أخرى، كما تقرّبان الدرس المقارن من الدراسة النقدية عبر تحويله إلى منهج للتذوّق الأدبي (السيد، ٢٠٠١م: ٢٨-٣٣؛ جيرمونسكي، ٢٠٠٤م: ١١) ويتراءى لنا أنّ استخدام هذا المنهج في الدراسات الأدبية المقارنة يسهم في ترسيخ الحوار الذي يجب أن يتأسّس على التعددية المبنية على الاعتراف بالآخر، بكيانه المستقل وخصوصياته الفكرية والثقافية؛ ولا شّك في أنّ لمعرفة نقاط التشابه والاختلاف بين "الذات" و"الآخر" ـ التي هي من المرتكزات الأساسية للمدرستين الأميركية والسلافية في الأدب المقارن ـ دوراً أساسياً في الإجابة عن سؤال الهوية الملحّ وفي الاعتراف بالآخر، الذي عبر العلاقة به تتعيّن هوية الذات. (غليون، ٢٠٠٠م: ٤٨)

أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن الأسئلة الآتية:

ـ كيف رسم الكاتبان أحمد محمود وعبدالرحمن منيف المقهى في رواياتهما المدروسة؟

ـ ما هي نقاط الالتقاء والافتراق في رسمهما للمقهى بوصفه فضاء روائياً مهماً في نصوصهما السردية؟

فرضيات البحث

إذا أخذنا بموقف جوليا كريستيفا عن الفضاء الجغرافي حين ترفض جعل الفضاء منفصلاً عن دلالته الحضارية (لحميداني، ١٩٩٣: ٥٤)، فستطيع الافتراض بأن المقهى، وهو من أهم الأفضية في النصين المحمودي والمنيفي، سوف يقوم بوصفه مكوناً أساسياً للنص السردي بدور مصيري في هيكلة النصوص المدروسة، وتَبَنْيُنها، ومن ثمّ ربط الجمالي السردي الروائي فيها بالمعرفي السياسي الاجتماعي. كما نتوقع أن يكون الكاتبان قد استخدما هذا الفضاء ببنيته المنبعثة من تزاوج ثقافات مختلفة مكاناً لائقاً للحوار، وكذلك للتعبير عما يعاني منه المجتمعان الإيراني والعربي من هموم وهواجس يشتركان فيها أو يختلفان، كما يشترك في رسمها الكاتبان أو يختلفان.

خلفية البحث

حسب معلومات الباحثَين، إنّ هذه الدراسة هي أوّل دراسة مقارنة تتناول المقهى في الروايتين الفارسية والعربية، بيد أن هناك دراسة للناقد العراقي ياسين النصير، معنونة بـ"فضاء المقهى والناس" تشمل دراسة معرفية جمالية للمقهى بشكل عام والمقاهي العراقية بشكل خاصّ، كما أنّ هناك مقالاً للناقدة السورية ماجدة حمود بعنوان "جماليات المكان في رواية عبد الرحمن منيف: أرض السواد"، يتناول المكان في رواية أرض السواد دون التركيز على المقهى، كما أن هناك، كتاباً لأحد الباحثين صدر عام ٢٠١٦م عن منشورات دار الطليعة ببيروت، عنوانُه "الجيران في شرق المتوسط"، والكتاب لا يشمل هذا البحث، مع أنه يدرس عالم الكاتبين الروائي درساً مقارناً.

موجز عن حياة الكاتبين

قبل الولوج في صلب الموضوع نشير بإيجاز إلى حياة الكاتبين وأهمّ أعمالهما:

وُلد الروائي الإيراني (أحمد محمود) في مدينة (أهواز) جنوب غربيّ (إيران) عام ١٩٣١م وعاش في هذه المدينة حتى عام ١٩٦٥م حيث غادرها إلى (طهران)؛ وأقام في العاصمة الإيرانية إلى أن أسلم الروح عام ٢٠٠٤م. لـ(محمود) عدّة مجموعات قصصية وعدد من السيناريوهات، أما رواياته، فهي: "الجيران"(١٩٧٤م) و"قصّة مدينة" (١٩٨١م) و"الأرض المحروقة" (١٩٨٢م) و"مدار درجة الصفر" (١٩٩٤م) و "الإنسان الحي" (١٩٩٨م) و"العودة" (٢٠٠٣م) و"شجرة تين المعابد" (٢٠٠٤م).

وأبصر (منيف) النور عام ١٩٣٣م في (عَمّان) من والدة بغدادية ووالد نجديّ، وبقي في هذه المدينة حتى عام ١٩٥٣م عندما أنهى دراسته الثانوية. وتنقّل الكاتب بين عدّة دول عربية وغير عربية حتى وافته المنيّة عام ٢٠٠٤م في (دمشق). من أهمّ أعمال (منيف) غير الروائية "الكاتب والمنفى" و"الديمقراطية أولاً..الديمقراطية دائماً" و"لوعة الغياب" و"رحلة الضوء" و"سيرة مدينة: عمّان في الأربعينات"، أما رواياته، فهي "الأشجار واغتيال مرزوق" (١٩٧٣م) و"قصة حب مجوسية" (١٩٧٤م) و"شرق المتوسط" (١٩٧٥م) و"حين تركنا الجسر" (١٩٧٦م) و"النهايات" (١٩٧٧م) و"سباق المسافات الطويلة"

(١٩٧٩م) وخماسية "مدن الملح" (١٩٨٤م ـ ١٩٨٩م) و"الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" (١٩٩١م) و"أرض السواد" (١٩٩٩م) و"أم النذور" (٢٠٠٥م)، كما كتب رواية "عالم بلا خرائط" (١٩٨٢م) بالاشتراك مع (جبرا إبراهيم جبرا)، وللكاتب عدد من المجموعات القصصية.[١]

فضاء المقهى

تندرج دراسة المقهى ضمن إطار دراسة المكان أو الفضاء، والمكان ركيزة من الركائز الأساسيّة لنظرية الأدب، فهو لم يعد مجّرد خلفيّة تقع فيها الأحداث الدراميّة، كما لم يعد معادلاً كنائياً للشخصيات الروائية (جماعة من الباحثين، ١٩٨٨م: ٣)، إنّها عنصر فنّي ودلاليّ من عناصر الخطاب الروائي. وإنّ المقهى من الأمكنة التي تسّميها الباحثة (سلمى مبارک) بـ"المكان اليومي"، وتعرّفه بـ «المكان الذي يتطرق إليه السّردُ مخاطباً تجربة القارئ أو المتفرج وخبرته بالمكان المعيش، معتمدا على تلک الخبرة بشكل من الأشكال كقاعدة لخلق حساسية مشتركة بين الشخصية الفنية والمتلقي.» (مبارک، ٢٠٠٢م: ٣٠٦) ويقوم المقهى في بعض الروايات ـ حسب قول بحراوي ـ بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية، كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، ويصبح مسرحاً للعديد من الممارسات المنحرفة، سواء كانت دعارة أم قماراً أم تجارة مخدرات أم مجرد عطالة فكرية مزمنة (بحراوي، ١٩٩٠م: ٩١)، لكنّ المقهى في روايات أحمد محمود وعبدالرحمن منيف يؤدّي إلى جانب دوره الفنّي دوراً معرفيّاً مهمّاً، يخالف الدور الذي أشار إليه بحراوي، فنستطيع القول إنّه يقترب من المقهى الذي يقول عنه الروائي المصري جمال الغيطاني: «إنّ المقهى نموذج مصغّر لعالمنا الذي يضجّ بكل ما تحتويه دنيانا» (جيرار، ١٩٩١م: ١٦)، ذلک أنّ المقاهي المنيفية والمحمودية منابر سياسية ـ ثقافية بامتياز، تعادل أهميتُها الرسالتين التنويريتين اللتين تريد روايات الكاتبين إيصالها إلى المتلقي.

وسوف تحاول هذه الدراسة رصدَ دلالات المقهى والدور الذي يضطلع به في

١. صدرت رواية "أم النذور" ومجموعات الكاتب القصصية بعد وفاته.

الروايات المدروسة، فقسّمت الدراسة، انطلاقاً من الدور الفنّي والمعرفيّ الذي يضطلع به المقهى، إلى الفقرات التالية:

أولاً ـ المقهى بين الموقع والدور النصّي:

تكشف لنا نظرة متأنيّة إلى موقع المقهى أو طوبوغرافيته في روايات الكاتبين العلاقة الوطيدةَ بين موقع هذا المكان والدور الجماليّ والمعرفيّ الذي يضطلع به على مستوى الخطاب الروائي، كأنّ هناك إرادة واعية في اختيار هذا المكان للتعبير الفنيّ عن واقع المجتمعين العربي والإيراني؛ ويبدو هذا اختياراً سليماً برأينا. فالمقهى رمز "المدينة الشرقية" ونبضها، كما نفهم من كلام (منيف) عن بغداد التي أصبحت رمز الحضارتين الشرقية والإسلامية في عصور ازدهارهما وانحطاطهما وسقوطهما. يقول (منيف): «المقاهي في بغداد مدارس وأحزاب، أدب وطرب، مستويات وطقوس ... بكلمة واحدة: بغداد هي المقاهي» (بغدادي، ١٩٩٨م: ١٢-١٣)، وتتجلى رمزية المقهى أكثر فأكثر في روايات الكاتبين، سواء أكان المقهى بقوة ماضيه أم لا، هذا لا يهمّنا، فالمهمّ أنّ هذا الرمز سوف يبقى شامخاً في أذهاننا بفعل الخيال الأدبي، كما سنتلمّس في الروايات المدروسة.

ونعايش في رواية "الجيران" لـ (محمود) أجواء النضال السلمي للشعب الإيراني من أجل تأميم النفط بزعامة الدكتور مصدّق في أوائل خمسينيات القرن العشرين. ويعدّ "مقهى أمان آقا" المكانَ الرئيسَ لتغطية أحداث هذه الحركة في الرواية، ونرى المكان الذي يقع فيه هذا المقهى يناسب الدور الذي يضطلع به في النصّ، فهذا المقهى في مفرق البندر، والمفرق قريب من المضخّة الثالثة، (محمود، ١٣٥٧ش: ١٠٥) فيستطيع المتلقي أن يرى مع الراوي ـ الشخصيّة من خلف نافذة المقهى حقلاً من حقول النفط المهمّة: «... السماء ظاهرة من خلف نافذة المقهى. ملأت الغيومُ المتقطّعة السماء ... أصبح اليوم بارداً جدّاً. للبرد حرقة الشتاء. يتمنّى المرء أن يذهب إلى مقربة شُعَل الغاز، التي تبدو وكأنّها انفجرت من باطن الأرض، وتلتفّ كالتنين زئرة.» (المصدر السابق: ٩١)

إنّ قرابة المقهى من الحقل النفطي وتموقعه في الطريق المنتهي إلى إحدى أهمّ المرافئ النفطيّة في جنوب غرب (إيران)، تمكّنان هذا المكانَ والراويَ المتواجد فيه أغلب

الأحيان من تغطية أحداث مهمة متعلقة بحركة تأميم النفط الإيرانى، الذى أصبح الشغل الشاغل للشارع الإيرانى فى أربعينيات القرن المنصرم (موحد، ١٣٧٨ش: ٧٤)، فلا شكّ أنّ هذا الموقع يشدّ من أزر المقهى فى قيامه بمهمّته النصّية التى أخذها على عاتقه، وهى تغطية أحداث التأميم، ونضال الشعب الإيرانى بقيادة المفكِّر الإصلاحى (الدكتور محمد مصدّق) معمار تأميم النفط الإيرانى ورمز الوطنية الإيرانية فى العصر الحديث.

وتسرد رواية "قصّة مدينة" لـ (أحمد محمود) قصّة (إيران) بعد الانقلاب العسكرى عام ١٩٥٣م، والذى أطاح بحكومة (الدكتور مصدّق) الديمقراطية. ويعرض لنا الراوى فى هذه الرواية عبر المقهى ركودَ مدينة نائيةٍ (سليمانى، ١٣٨١ش: ٦٩) مدينة (لنگه)؛ ويمثِّل هذا الركودُ حالة (إيران) بعد ذلك الانقلاب. نرى فى المقبوس الآتى أنّ موقع المقهى الجغرافى ينسجم ودوره النصّى فى الرواية: «...امتدّ ضوءُ مصابيح (مقهى آهَنْ)، التى أُشعِلتْ أخيراً، إلى سفح التلّ. نتسلّق الطريقَ المتعرّج والترابى للتلّ ... تأتى ريح ناعمة من جانب البحر ... البحر واضحٌ من أعلى التلّ. جثمت المدينة فى ظلمة الغروب الشاحبة...»(محمود، ١٣٨٢ش: ٨٢) ونفهم من المقبوس أنّ (مقهى آهن)، الذى يعرف أيضاً بـ "مقهى التلّ" لوقوعه على تلٍّ، مشرفٌ على البحر والمدينة. وتكمن أهمّيّة هذا الإشراف فى كون البحر والمدينة من أهمّ الأمكنة التى تضطلع بدور هامٍّ فى صياغة نصّ "قصّة مدينة"، فتشهد المدينة (لنگه) أحداثاً كبيرة وصغيرة كثيرة، كما أنّ البحر هو المكان الذى تُرمَى (شريفة) فيه ليُرجعها إلى الشاطئ، بعد أن يقتلها شقيقها (على) فيما يسمّى بـ"جريمة شرف"، كما أنّ المهرّبين الذين قتلوا (على) جاؤوا من البحر، بعد أن استفزّهم كثيراً نتيجة تدهوره النفسى الناتج عن اقترافه جريمة قتل شقيقته، وهاتان الشخصيتان من أهمّ شخصيّات الرواية، ومدينة (لنگه) و(على) و(شريفة) رموزٌ تكشف للمتلقى مدى القمع الذى يمارسه المجتمع المتخلف والسلطة المستبدّة ضدّ الإنسان.

وحين ننتقل إلى النصّ المنيفىّ نتلمّس أيضاً رمزيةَ المقهى وعلاقة موقعه بدوره النصّى، فموقع "قهوة الشطّ" فى "أرض السواد" يمكِّنها من أن تكون من أكثر الأمكنة حضوراً وتأثيراً فى الرواية (حمود، ٢٠٠٤م: ١٤١): «قد يكون صوب الكرخ أكثر ارتفاعاً من الرصافة، وهو بالتأكيد كذلك، لكن الأكثر أهمية، أن قهوة الشط هى الأكثر ارتفاعاً

مـن كل ما حولها... وربما تبدو لكثيرين أنها تماثل الســراى والباليوز وقصر الوالى...» (منيـف، ٢٠٠٢م، ج١: ٢٩١) ومهّـد (منيف) بقوله إنّ صوب الكـرخ أكثر ارتفاعاً من صوب الرصافة التى فيها الســراى (قصر الوالى) والباليوز (قنصلية بريطانيا) لأن يقول إنّ "قهـوة الشـط" يماثلهما فى القـوة، وهذا ما نراه فى النصّ، حيث إنّ وقوف الشـعب المتمثّل فى رواد "قهوة الشّـط" إلى جانب الوالى (داود باشا) يمكّنه من الوقوف فى وجه الإنكليز ودحرهم، إذن يناســب موقعُ المقهى الدورَ الذى يعلّقه الروائى على الوجدان الشـعبى والحكمة المتوارثة، التى تجســد الماضى والحاضر، وتستطيع أن تصنع المستقبل (حمود، ٢٠٠٤م: ١٤١) ؛ فـ"قهوة الشــط" رمزُ قوة الشعب العراقى، ورمز نضاله الوطنى ضدّ الاستعمار!

أمّا "مقهى زيدان" فى "مدن الملح" فهو مأوى معارضى "السلطنة الهديبيّة"، من أمثال (شمران العتيبى) وأبنائه و(صالح الرشــدان)، ومنبرٌ لهم، ويقترب هذا المكان من "ســوق الحــلال" الذى يمثّل "مكاناً أليفاً"، بقدر ما يبتعد عن القصور التى تعدّها الشــخصياتُ "أمكنة معادية". (باشــلار، ٢٠٠٦م: ٣٠-٣١) ونكتشــف من خــلال المقبوس الآتى أنّ موقع هذا المقهى يعبّر بوضوح عن كونه مقرّاً لمعارضى السلطة المستبدّة التى تسعى إلى تزويــر التاريــخ والجغرافيا فى (موران): «وبقدر ما كان مقهــى زيدان قريباً من المكان الذى كان فيه سوق الحلال، كان بعيداً عن قصر الروض ثم عن قصر الغدير، لأن شمران يعتبر أن العوج من الثور الكبير ولذلک لا يريد أن يرى السلطان أو أن يسمع أخباره، وكأنه بهذه الطريقة من التجاهل يعبّر عن احتقاره، أو يريد أن يعاقبه، فهو السبب فى هذا البلاء الذى حل بموران!» (منيف، ٢٠٠٣م، ج٢: ٣٧٥) ونلاحظ تبلورَ موقف الشخصية الشعبية المعارضة (شمران) من السلطة المستبدّة من خلال اختيارها للمقهى الذى يقابل الأماكن الســلطوية فى النصّ المنيفى، ولا تكتفى الشــخصية بذلک بل تختار مقهى بعيداً عن تلک الأماكن المعادية، احتقاراً وعقاباً لصاحبها!

ويتبيّن لنا اتفاقُ الكاتبين على جعل طوبوغرافية المقهى مدخلاً للموقع النصّى الذى يحتلــه هذا المكان على مســتوى الخطاب الروائى، مع اختلافهمــا فى أنّ (محمود) يقدّم جغرافيا المقهى بطريقة لا يكتشف المتلقى أهميّته فى النصّ ومدى ملاءمته مع بنية الخطاب

إلاّ بعد الإلمام بالرواية ككلّ، في حين أنّ (منيف) خاصّة في "مقهى زيدان" و"قهوة الشط" يقدّم المقهى بطريقةٍ نكتشف من خلال الوصف وحده دورَ هذا المكان في النصّ، خاصّة حين يكون معارضاً للسلطة (مقهى زيدان) أو مشابهاً لها في الجبروت والقوة (قهوة الشط). ويرجع هذا الاختلافُ إلى أهميّةِ المكان بوصفه مكاناً لدى (محمود)، وبوصفه إناءً للفكرة لدى (منيف) من ناحيةٍ، كما يرجع إلى علاقة (منيف) بالفنّ التشكيلي، خاصّة الرسم، وعلاقة (محمود) بالفن السابع١ من ناحية أخرى، فكأنّ (منيف) يقدّم دفعة واحدة لوحة كاملة للمقهى، في حين نتلمّس في النصّ المحمودي وكأنّ الكاتبَ يقدّم للمتلقي ـ طيلة عملية السرد ـ شريطاً سينمائياً عن المقهى، فنرى أنّ هذا المكان يتشكل بصفته كلّا منسجما عبر عملية التلقي ومن خلال الفعل ((action والحوار اللذين هما من أهمّ مكوّنات العمل السينمائي.٢

ثانياً. المقهى والتراث:

يرى الناقد العراقي (ياسين النصير)، في دراسته عن المقهى، أنّه من «الأماكن القديمة التي لا تفقد الصلة بمكوناتها ولا تقف حائلاً دون الجديد» (النصير، ٢٠٠٠م: ١٧٨)؛ فليس مستغرباً أن يختار الروائيان العربيّ والإيراني هذا المكان للحوار بين القديم والجديد،

١. للمزيد عن علاقة (منيف) بالفنّ التشكيلي راجع مقدمة الفنان التشكيلي (مروان قصاب باشي) على كتاب (عبد الرحمن منيف، سيرة مدينة: عَمّان في الأربعينات، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط ٣، ٢٠٠٦)، وللاطلاع على علاقة (محمود) بفنّ السينما راجع: (خسرو باقرى، "گفت وگويى با احمد محمود"، چيستا، س ٢٠، ش ٤ و٥، ش رديف ١٩٤ و١٩٥، دى وبهمن ١٣٨١)، كما يذكر أنّ الكاتب الإيراني كتب مجموعة من السيناريوهات ومن أهمّها "الساحة الترابية" (ميدان خاكى) و "الأوّلاد الكرام" (پسران والا) اللتان تعالجان هموماً سياسية للمجتمع الإيراني عبر لغةٍ ساخرةٍ جدّاً.

٢. للاطلاع على تقنيات فنّي السينما و الرسم راجع: (هنرى آجيل، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، دمشق: منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما، سلسلة الفن السّابع، ع ٨٦، ٢٠٠٥)، و(ليندا سيجر، القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية، ترجمة: أديب خضور، دمشق: سلسلة المكتبة الإعلامية، ع ٣٤، ٢٠٠٨)، و(مولر، جى . إى وفرانك ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخرى خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون، د.ط، ١٩٨٨)، و(الآن باونيس، الفنّ الأوربي الحديث، ترجمة: فخرى خليل، بغداد: دار المأمون،[د. ط]، ١٩٩٠)

ليمسى المقهى رمزاً لعملية الحوار التى من المطلوب أن تلتقى حول طاولتها المستديرة جميعُ مكوّنات التراث الحضارى الشرقى بالإنجازات الحضارية الحديثة، وتتحقق هذه العملية ـ هنا ـ فى حوار الرواية مع المكوّنات التراثيّة للحضارة الشرقيّة. وبما أنّ هذه الدراسة لا تسعى إلى الإلمام بكلّ جوانب استلهام التراث، الذى هو "مجموعة من الأشكال الكلامية أو السلوكية انحدرت إلينا من الأجيال السابقة" (العروى، ٢٠٠٩م: ١٥٦)، فحاولنا أن نتوقّف عند جانبين مهمّين يشترك فيهما الكاتبان (محمود) و(منيف)، وهما المثلُ الشعبي والفنّ التراثى، ومن خلال هذين المكوّنين التراثيين نرى حوار "الجديد" الذى هو الرواية مع "القديم" الذى هو الموروث.

المثل الشعبى

يستخدم الكاتبان كثيراً المثلَ الشعبى فى مقاهيهما التى هى نبض الشارع فى النصّ من أجل خلق مناخ شعبيٍّ مستمدّ من التراث؛ لأنّ المثل "أحد العناصر الأساسية التى تعكس النفسية أو النظرة إلى الحياة" (منيف، ٢٠٠١م: ٢١٥)، فإنّه ـ حسب قول الباحثة (نبيلة إبراهيم) ـ قولٌ قصيرٌ مشبعٌ بالذكاء والحكمة يهدف إلى ربط الأفكار ربطاً قوياً متماسكاً، ممّا يجعله قادراً على تصوير مفارقات الحياة. (أبوالليل، ٢٠٠٨م: ٣٤٤) التى أصبح المقهى نبضها فى الروايات المدروسة.

فى "مدن الملح"، تقطع حكومة الانقلاب التى يرأسها (فنر) يد (صالح الرشدان) اليمنى، وتسجن أبناء (شمران العتيبى) المكنّى بـ(أبو نمر). ويتعاطف الثانى فى "مقهى زيدان" مع الأوّل بإيراد المثل الشعبى الشهير الذى يقول:"إذا عمّت المصيبة هانت"، ثمّ يعلّق على قمع السلطة النفطيّة بمثل شعبى آخر متكهّناً بنهاية سلطة تنتهج سبيل القمع فى التعامل مع المعارضة:

« ـــ ومثل جعفر الطيار، يا أبو نمر، إذا راحت اليمنى الثانية متينة وتدق زين!

رد شمران بيأس:

ـ إذا عمّت المصيبة هانت، يا صالح.

ـ وبعد قليل وكأنه يخاطب نفسه:

ـ أول الغضب جنون وآخره ندم، ونعيش ونشــوف وبعدها نســولف، أو اللى يجون عقبنا يسولفون!» (منيف، ٢٠٠٣م، ج ٢: ٥٩٩)

ونعايش عبر المقبوس تكهّن الشــخصيّةِ بنهاية السلطة المستبدة التى ترى فى القمع آلية فاعلة للتعامل مع معارضيها، فترى هذه الشخصية فى ذلك القمع "غضباً" يؤدّى فى النهايــة إلى "الجنون" و"الندم"، كما يقول المثل، فتســتنتج من خلال المثل حتمية انهيار السلطة التى تعتمد أسباب الجنون بدلاً من تبنّيها آليات التفكير العقلانى . أمّا فى "قهوة الشــط" فى رواية "أرض الســواد"، فيعبّر (عبد الله غبيشــان) عن شــوقه لمجىء (داود باشــا) إلى الحُكم من خلال المثل المشهور الذى هو "لا حياة لمن...": «أصواتنا انبحّت واحنــا نصيح داود، لكن لا حياة لمن تنادى...» (منف،٢٠٠٢م، ج ١: ٩٠) ونتلمّس عبر المقبوسين الســابقين صيرورة المقهى رمزاً للمنبر النقدى الذى يدين الروائىُ من خلاله الســلطة المســتبدّة التى لا تهمّها مصالح شــعبها، كما يرّحب بالحاكم الذى يهمّه مصالح هذا الشــعب، كما نرى لدى (داود باشــا) فى النصّ المنيفى. ويتراءى لنا نجاحُ الكاتب فى اختيار هذا المكان/الرمز، فينسجم المقهى، وهو مكان شعبى بامتياز، مع عملية نقدية تهدف إلى الدفاع عن الشــعب، كما أنّ المثل الشعبى يناسب هذه العملية وذلك المكان الشعبى!

وحين ننتقل إلى النصّ المحمودى نرى أنّ الشــخصيّات الروائيّة فى المقاهى تستخدم فى كلامها الكثير من الأمثال الشــعبيّة، وإن بدا لنا أنّ اســتخدام هذه "الأقوال الموجزة الحكيمة" (أبو الليل، ٢٠٠٨م: ٣٤٤) فى المقاهى المنيفية أكثر من استخدامها فى المقاهى المحموديــة، ولعل مردّ هذا الاختلاف بين الكاتبين إلى أنّ روايتى (منيف) المدروســتين تحكيــان عن أحداث أقدم من الأحداث التى تســردها روايــات (محمود)؛ فإنّ "أرض الســواد" تحفر فى تاريخ القرن التاســع عشر و"مدن الملح" تحفر فى تاريخ النصف الأوّل مــن القرن العشــرين، فى حين أنّ (محمود) يتنــاول تاريخ (إيران) منــذ منتصف القرن العشرين.

ونــرى فى "مقهى أمان آقا" فى "الجيران" لـ (محمــود) أنّ (ناصر دَوانى)، الذى رجع مــن الكويت، يقول لـ (الأســطة حداد) الذى يريد أن يغادر إلــى الكويت للعمل: «...

بعد وصولک اذهب مباشرة إلى مقهى الشط... هو معروف مثل بقرة جبهتها بيضاء...» (محمود، ١٣٥٧ش: ٦٤) ويدلّ المثل "معروفة مِثل بقرة جبهتها بيضاء" على أنّ كلّ الناس يعرفون مكان "مقهى الشط"، لأنّه مكان مشهور جدّاً، فـ "البقرة ذات الجبهة البيضاء" رمز الشهرة القريبة من العُرى والانكشاف في الثقافة الفارسية. كما نرى في "الأرض المحروقة"، التي تحكى أحداث الأشهر الأولى من الحرب الإيرانية ـ العراقية، استخدامَ بائع يستغلّ ظروف الحرب ويرفع الأسعار للمثل الشعبي "وَضَعَ تاجَ الورد على رأسي"، وذلک حين تستدعيه لجنة من "اللجان الثوريّة"، ليعبّر عن تذمّره لهذا الاستدعاء، ويستخدم هذا المثل حين يريد أحد أن يقول ساخراً: إنّ فلاناً قدّم لي خدمة جليلة!

«ـ لا شيء أخي، وضعتْ على رأسي تاج الورد!

ـ ماذا يعني، يا (كَلْ شعبان)، وضعتْ على رأسک تاج الورد؟...

ـ أخذتْ عليّ عهداً، كي لا أرفع الأسعار مرّة أخرى!» (محمود، ١٣٨٢ش: ٢١٣)

ونتلمّس عبر المقبوسات السابقة مسعى الكاتبين إلى جعل شخصياتهما تعبّرـ بإيجازـ عمّا يجول في صدرها من خلال المثل الشعبي الذي يحتوي على معنى يتناول التجربة والفكرة في الصميم، ويرجع إلى اهتمام روحي واحد. (أبوالليل، ٢٠٠٨م : ٣٤٤)

الفنّ التراثي

المقصود بالفنّ التراثي ـ هناـ الفنّ الذي يستند إلى مرجعيّة تراثيّة. ويقدّم الكاتبان في المقاهي فنّاً تشكيلياً يستلهم التراث الشرقي، ويناسب هذا الفنّ التراثيُ الرسالةَ التي يريد النصّان إيصالها إلى المتلقي. ونرى في رواية "أرض السواد" أنّ النحّات (ذنون الحاج حسين) يتحدّث عن طريقته في صنع تماثيل «تحاكي التي كان يُعثر عليها أثناء التنقيب، خاصة في أور.» (منيف، ٢٠٠٢م: ج٢: ١٣١) ويقول (ذنون) في "قهوة الشّط": «... من الفجر إلى أن تغيب الشمس، اشتغل بالطين، بالخشب، بالحجر. والأشكال التي طلعت من بين إيدي ما يسويها بشر. چبيرة، زغيرة، شي مفخور وشي ملون، أما الخشب يا أبو حقي، فصار بين إيدي يحكي ويبكي... وإذا تعبت من الخشب، أشوف

الحجــر بوجهى ينادينى، يقول لى: إنت وين؟ أريد أشــتعل، أريد أطير، وما أفشــله ولا أخليه ينتظر، أقع به دق، وكل دقة يا جماعة الخير كأنها العتابا، وحدها تغنى وترقص... .» (المصدر السابق، ج۳: ۱٤۰)

ونرى أنّ الشخصيّة تتحدّث عن أسلوبها فى النحت، وعلاقتها بأعمالها النحتيّة ذات المرجــع التراثىّ، الذى هو اللقى الأثريّة المكتشــفة فى (أور)، حســب النصّ الروائىّ. ويــبرز هذا اللــونُ من الفنّ التراثى بــروزاً لافتاً فى "أرض الســواد"، فيترجم الكاتب علاقته بالفنّ التشــكيلى من خلال خلق شــخصية (ذنون الحاج حسين). وأبرز أعمال (ذنون) النحتية ـ على مســتوى النصّ ـ ذلك الذى يُهديه النحات لـ (ســيفو المحمود) إحدى أهمّ الشخصيّات الروائية التى لها علاقات حميمة مع عائلة (الحاج صالح العلو) التى تصبح ـ بعد أن استشــهد ابنه (بدرى) نتيجة اتخاذه موقفاً سياســياً مستقلاً ـ محورَ ما يمكن تســميّته "جبهة شــعبيّة" لمؤازرة (داود باشــا) فى حركته الإصلاحية المناهضة للاســتعمار. ويصف الراوى كلى المعرفة التمثالَ المذكور بأنّه «عبارة عن شــخص يرفع يده اليســرى فــوق جبينه، فى محاولة لاتقاء الشــمس، وكأنه يحدّق إلــى نقطة بعيدة فى الأفق.» (المصدر الســابق، ج۳: ۱۳۹) ويمكن القــول إنّ هذا التمثال يرمز إلى مواجهة الاستعمار الإنكليزى، كما يرمز إلى نظرة طموح للمستقبل. وكان الإنكليز يفتخرون بأنّ الشمس لا تغرب فى إمبراطوريتهم، فلعل الشمس هنا تشير إلى الاستعمار الإنكليزى، كما ترمز محاولة اتقائها إلى محاولة اتقاء الإنكليز، أمّا التحديق فى نقطةٍ بعيدةٍ فى الأفق، فيمكن أن يدلّ على نظرة متأمّلة تطمح إلى المستقبل، كما أنّ صنع التماثيل ـ ومن بينها التمثال المذكورـ من "غضار دجلة" يدلّ على وطنيّة حركة (داود باشــا) الإصلاحية فى العراق.

وحــين ننتقل إلى النــصّ المحمودى، فنجد أنّ الراوى ـ الشــخصيّة فى "قصّة مدينة" يقــدّم لنا ثلاث لوحاتٍ تحاور تراث الحضارتين الإســلامية والفارســية، ويمسّ جميعُها القمعَ السياسى والاجتماعى الذى عاناه الشعب الإيرانى وخاصّة مثقفوه بعد الانقلاب العســكرى عام ۱۹۵۳م. إنّ هذه اللوحات معلّقة فى المقهى الذى توقفت عنده شــاحنة عســكرية تنقل الراوى (خالد) ورفاقه المناضلين المعتقلين إلى مَنْفاهُم فى مدينة (لنگه)

النائيـــة، جنوب (إيران). أول هـــذه اللوحات "لوحة مجنون". (محمود، ١٣٨٢ش: ٥٧٤) وإذا كانت قصّة (ليلى ومجنون) فى التراث الإسلامى تعبيراً عن الظلم الاجتماعى الذى يمارسه نظامٌ قبلى قديم ضدّ العاشقين، فإنّ استخدام هذه اللوحة التشكيليّة التى أعادت خلق تلک القصّة القديمة فى ســياق جديد، تعبّر عن الظلم السياســى الذى مُورس ضدّ المثقفين المعارضين للاســتبداد والاســتعمار، خاصّة الطاقات الشابّة التى يرمز الراوى إلى وأدها من خلال اســتعانته بأســطورة إيرانية قديمة، هى أسطورة "مصارعة (رُسْتَمْ) و(سُهْرابْ)". (المصدر السابق: ٥٧٥) أعاد الكاتب خلق هذه اللوحة روائياً ليرسم قتل المشروع الإيرانى الشابّ المتمثل فى حركة (مصدّق) الوطنيّة على يدى مشروع سلطوى "أبــوىّ". أمّا اللوحة الثالثة التى يطلعنا عليها الراوى فى المقهى نفســه هى لوحة "خيام كربلاء أو اغتراب الحســين" (المصدر الســابق: ٥٥٧) ويُســجَّل للروائى أنّه تمكـّن من خلال اللوحات الثلاث الســابقة أن يُظهر للمتلقى روحَ الثقافة الإيرانية بعد الإســلام، والتى تتكوّن من التراثين الإيرانى والإســلامى، كما تمكـّن من رســم المثلّث المحرّم فى الشــرق، وهو مثلّث الجنس و الدين والسياســة، كما رســم القمعَ الذى يُذيقه المجتمعُ والســلطة الشرقيان لكلّ من تقرّب من هذا المثلّث، وفى كلتا الحالتين تبرز أهمية المقهى ورمزيته كحاضنةٍ لتلک الدلالات.

ويشــترک الكاتبان فى اســتلهام التراث من أجل تقديم فنّ يربط الماضى بالحاضر والمستقبل عبر المقهى، هذا المكان الذى نرى فيه هذه الأزمنة الثلاثة (النصير، ٢٠٠٠م: ١٦٤)، ويختلفــان فى أنّ (محمــود) الذى يولى تفاصيل الأمكنــة أهميّة كبيرة ـ إذ «يخلق عالماً كاملاً فى فضاء محدود»(اســفنديارى، ١٣٧٢ش: ٤٣) ـ يقدّم لنا المقهى باللوحات المعلّقــة على جدرانه، وهذه من ميزات المقاهى الشــعبيّة الشــرقيّة، فى حين أنّ (منيف) الذى لا يهمّه المكان الجغرافى وتحديده ـ إذ يغيّب المكان فى كثير من رواياته أو يشفّره ـ فإنّه يقدّم لنا الفنّ التراثى من خلال استقدام النحات (ذنون) إلى "قهوة الشط"، فنسمع فى المقهى كلام الشــخصيّة عــن طريقتها فى النحت. إذن يصبــح المقهى ـ هنا ـ نموذجاً لطريقة خلق الكاتبين الفضاءَ الروائى فى رواياتهما.

ثالثاً ـ المقهى والتاريخ:

إنّ العلاقة بين الكتابتين التاريخيّة والروائيّة علاقة فی غاية التعقيد، ومردّ هذا التعقيد إلـى تطوّر دائم لهذيـن النوعين من الكتابة السـرديّة، الأمرُ الذی مهّـد لتغيّر الحدود بينهمـا على الدوام. (Nunning, 1998: 848) وتأخذ هذه العلاقة منحى خاصّاً، عندما يأخذ التاريخ طابعاً سـلطوياً، وذلک حين يرتكن إلى مقولتين سلطويتين، هما الانتصار والهزيمة، ففی هذه الحالة يُنْتَج التاريخُ «ويُعاد إنتاجه فی مؤسسـات سلطوية، لا تقتصر فی الرقابة حاذفة ما لا تريد ومبررة ما تشاء وترغب. وبداهة، فإن ثنائية النصر والهزيمة، وهی سـلطوية المنظور والغايات، تقضی، لزومـاً، إلى تاريخيْن متعالقيْن متنافييْن، يحدّث أحدهما عن منتصر جدير بنصره ويسرد ثانيهما سيرة مهزوم لا يليق النصر به.» (دراج، ٢٠٠٤م: ٨٢)، وهنـا يـبرز دورُ الرواية والروائيين فی مجتمعـات مثل المجتمعين العربی والإيرانی، اللذين يرى مثقفُهما ـ والروائی مثقفٌ بامتياز ـ نفسَـه فی مصافّ المهزومين، بل المسحوقين.

ومن هذا المنطلق يعظم دورُ النصّ الأدبی فی إنتاج حقيقةٍ لم يستطع التاريخ الرسمی الكشـف عنها بسـبب انخراطه فی المجرى المؤسّسی للسـلطة.[1] (رشيد، ٢٠٠٥م: ١٨٥) وهذا ما يراه المتأمّل فی مسـيرتی (محمود) و(منيف) الروائيتين، فقد سـعى الكاتبان إلى الكشف عما لم يستطع التاريخ استخراجه (المرجع السابق: ١٥٣) ـ حسب قول (ريكور) ـ فيحاول (منيف) كتابة «تاريخ الذين لا تاريخ لهم، تاريخ الفقراء والمسحوقين، والذين يحلمون بعالم أفضل» (منيف، ٢٠٠١م: ٤٥) فی حين يسعى (محمود) إلى إعطاء وجهة نظره فی التاريخ الإيرانی المعاصر من خـلال منح التضاريس الاجتماعية لهذا التاريخ قالباً شـعرياً. (سليمانی، ١٣٨١ش: ٧٠) وما يساعد الكاتبين فی أطروحتيهما التاريخيتين هو اختيار المقهى، لكونه المنبر الأصلی للتاريخ الموازی للتاريخ الرسمی فی النصّ الشـرقیّ

١. أمينة رشـيد، "سـردية التاريخ وتاريخية النـص الأدبی"، فصول، ع ٦٧، صيـف ـ خريف ٢٠٠٥، ص١٨٥، بتصرّف. للمزيد عن علاقة الرواية بالتاريخ، بالإضافة إلى المراجع المعتمدة فی هذه الدراسة، راجع) فرانسـوا ريفاز، "كتابة التاريخ بين فن السـرد والعلوم الدقيقة"، ترجمة: باتسـی جمال الدين، فصـول، ع ٦٧، صيف ـ خريـف ٢٠٠٥)، و(كاتارينا ميليتش، "تغيـيرات التاريخ أو كتاب الضحک والنسيان"، ترجمة: أمل الصبان، فصول، ع ٦٧، صيف ـ خريف ٢٠٠٥).

الشعبیّ المتمثّل فی السير والحكايات الشعبيّة بشكل عامّ، إذ كانت المقاهی الشعبيّة بمدن المشــرق الكبيرة تشــكّل المقر الرئيس لرواة السير الشعبيّة، التی لا تختلف جوهرياً عن كتابة الأحداث التاريخية بواســطة "العلماء" و"النخبة"، مع أنّ "النخبة" نظروا إلى هذه الملاحم والأســاطير الشعبية ـ لفترة طويلة ـ نظرة الرفض والتحقير باعتبارها مجموعة من "الاختلاقات" التی تشوّه "الحقيقة التاريخية" (هرتزوج، ٢٠٠٥م: ٢٤٢ و ٢٤٣)، هذا من ناحية، أمّا من ناحية أخرى، فإذا قبلنا أنّ الشــارع هو نهرُ المدينة الذی تجری فيه ســفن الحياة اليومية محملة بأشياء الماضی، والمكانُ الذی تتجاذب فيه الآراء والمواقف والأهواء، كما هــو المكان الذی تجتمع فيه أزمنة المدينة وتواريخها وصراعاتها، فعندئذٍ يجب أن نعترف بأنّ المقهی، وهو أحد النوافذ الراســية علی الضفاف والمشــرعة أبوابه علی الشــارع، مــن أكثر الأمكنة تأثراً بما يحدث فی المدينــة. (النصير، ٢٠٠٠م: ١٦٤-١٦٥) من هنا تأتی أهميّة اختيار الكاتبين لهذا المكان ليكون المنبر الذی يُســاءَل عبره التاريخُ لطرح قراءة جديدة عنه.

وتتحوّل "مقهی أمان آقا" فی رواية "الجيران" إلى مركز مهمٍّ لأنصار التأميم، خاصّة شاغلی قطاع النفط، الذين أضربوا عن العمل ضغطاً علی الشركة الإنكليزية التی كانت لها نصيب الأســد من النفط الإيرانی لإجبارها علی التمكــين لما يريده أنصار التأميم: «حــين يُفتح البابُ تهجم الرياحُ علی المقهــی مثل الكرابيج. لم أر لليوم أن يفتح البابُ ويغلق بهذه الكثرة. وصلت الآن الشاحنة الحادية عشرة. يختلف اليوم كثيراً عن الأيام الأخری. لا يريد الســائقون المغادرة أبداً. قد جاؤوا وجلســوا واستقرّوا وهم يشربون الشای والنراجيل ويدخّنون السجائر ... علی صدور السائقين ومساعديهم جميعاً أشرطة بيضاء: نعم لتأميم النفط.» (محمود، ١٣٥٧ش: ١٣١) ونعايش عبر المقبوس مشــهداً من مشــاهد النضال الوطنی الإيرانی بقيادة (الدكتور مصدّق) ـ حسب الرواية ـ من أجل تأميم النفط، وتحاول الرواية عبر مثل هذه المشاهد، وبالأخصّ عبر المقهی، التركيز علی الدور الأساسی لـ (مصدّق) وأنصاره "الوطنيين"[١] فی التأميم، الأمر الذی حاول التاريخ

---

١. يطلق وصفُ "الوطنی" ـ وأيضاً "الوطنی ـ المذهبی" ـ علی أنصار (د. محمد مصدّق).

الرسمی التقليل من شأنه أو انتسابه إلى الآخرين، بعد انقلاب آب ١٩٥٣ العسكری.[١]

كما نتلمّس فی "مقهی النلّ" فی "قصّة مدينة" عبر لغة الرمز خضوعَ (إيران) أمام العسكريين المتحالفين مع الأجانب، نتيجة غفلة شعبها وجهلهم: «إنّ أضلاع النقيب (مرادی) عريضة جداً. شَمّر ثوبه عن ساعديه. على ساعده الأيمن، وُشّمتْ حيّة كبيرة باللون الأحمر. التفّت الحيّة على بقرة ضخمة. فم البقرة مفتوح، وقد انثنت ركبتها.» (محمود، ١٣٨٢ش: ١١٤) ويكشف لنا الكاتب من خلال وصفه لـ(مرادی)، رمز العسكری الفاسد فی الرواية، عن غياب الوطنيّة لدی بعض العسكريين ودورهم الآثم فی انقلاب آب، كما يشير إلى جهل الناس الذين خضعوا لسلطة العسكريين والأجانب، بتعبير آخر إنّ الأضلاع العريضة تدلّ، فی العرف الفارسی، إلى افتقار الحميّة، وهذا ما حدث لشريحة من الجيش الإيرانی حين انقلبت بدعم أجنبی على حكومة (مصدّق) الوطنيّة الديمقراطيّة. بالإضافة إلى دور العسكريين فی الانقلاب العسكری الذی أشير إليها ـ فی المقبوس ـ بـ "الحيّة الحمراء"، فلم تفت الكاتبَ الإشارةُ المشفّرة إلى دور الجهل المستشری فی البلاد فی نجاح ذلک الانقلاب، وهذا ما ترمز إليه "البقرةُ الضخمة المهزومة" التی تدلّ ـ فی إحدی دلالاتها ـ فی الثقافة الإيرانية على الجهل، فالبقرة هنا رمزٌ لبلد شَلّ الجهلُ الكثيرَ من طاقاته وأفشل الكثيرَ من حركاته الإصلاحيّة والتغييرية، وهذا كلام يؤيّده كلام شخصيّة عسكريّة أخری فی الرواية ذاتها حين يخاطب الراویَ المناضلَ المنفیَ قائلاً: «...أنت تظنّ أنّ الناس يفهمون؟ هل يليق بهذا الشعب أن يدمّر الإنسانُ حياته من أجله؟» (المصدر السابق: ١١٢)

وترسم رواية "الأرض المحروقة" لـ(محمود) الأشهر الأولى من الحرب التی فرضت على البلدين الجارين (إيران) و(العراق)، كما ترسم الشعبين الإيرانی والعراقی ضحيّتين لتلک الحرب على حدّ سواء. (محمود، ١٣٨٢شb: ١٩٩-٢٠٠) ويصبح "مقهی مهدی

١. للمزيد عن حركة تأميم النفط الإيرانی راجع (محمد على موحد، خواب آشفته نفت: دكتر مصدق ونهضت ملی ايران، تهران: نشر كارنامه، ١٣٧٨)، و(يرواند آبراهاميان، ايران بين دو انقلاب، ترجمة: كاظم فيروزمند وديگران، تهران: نشر مركز، چ٨، ١٣٨٣) و(محمد بسته نگار، "دشمنان مصدق يا مخالفان حاكميت ملت ايران"، نامه، ش ٢٥، مرداد ١٣٨٢)، و(دكتر پرويز ورجاوند، "مصدق، جبهه ملی مبارزه جبهه ای"، نامه، ش ٢٥، نيمه مرداد ١٣٨٢).

پاپَتى" Papati فى هذه الرواية أهمَّ موقع للراوى لسرد أحداث الحرب والأحداث التى تقع فى مدينة (أهواز) وما حولها. ونرى فى المقبوس الآتى كيف يمسى هذا المقهى مركزاً إعلامياً يُخبر المتلقىَ بكيفية بدء الحرب: «.. ثمّ يبدأ أحد المسؤولين الحكوميين الحديث بهدوء... يطلب أحد الشبّان من (مهدى پاپتى) أن يرفع صوت المذياع... يقول المسؤول الحكومى إنّ العراق انتهک اتفاقية الجزائر، واليوم ... هاجمت الطائرات العراقيّة وطننا وقصفت مطارات (تبريز) و(همدان) و(دِزْفول) و(أهواز) وأيضاً مطار (مِهْرآباد) فى (طهران).» (المصدر السابق: ٢٠) ويبدو لنا من خلال اعتماد الراوى على نشرة الأخبار الرسمية للإذاعة الحكومية ثقة (محمود) ـ ولو كانت هذه الثقة نسبية كما نرى فى الرواية ـ بالحكومة الإيرانية فى بداية الحرب، التى هى زمن الحكاية والسرد. ونرى مثل هذه الثقة بالحكومة والإعلام التابع لها لدى الكاتب حين يعيد خلق المراحل التاريخية المعروفة باتساع رقعة الحريات مثل فترة حكم (مصدّق) كما نرى فى "الجيران"، كما تتجلى ثقة رواد المقهى بذلک الإعلام، وهذا واضح من طلبهم رفع صوت المذياع! ولا شّک أنّ منح هذه الثقة من جانب الكاتب لمراحل تاريخية نادرة فيها هامش نسبى للحريات، ينطوى على نقدٍ ضمنى لغيرها من المراحل التاريخية!

وحين ننتقل إلى "مقهى أبو سعد الحلوانى" فى "مدن الملح"، نرى أنّ هذا المقهى المنيفى يشبه كثيراً "مقهى أمان آقا" فى "الجيران"، فيصبح الأول ـ مثل الثانى الذى أصبح معقلاً للمضربين عن العمل ـ مأوى ومركزاً للعمّال العرب الذين أضربوا عن العمل فى شركة النفط الأميركية، وذلک حين سَرّحت هذه الشركة بعض العمّال، ونرى فى المقبوس أنّ صاحب المقهى "أسبت"، مثل الكثيرين من أهل (حران)، تضامناً مع العمال المضربين: «ـ صار لى خمس .. ست سنين أسقى أهل حران، واليوم، إذا أراد أهل حران أن يشربوا فهذه هى العدة: كل شىء موجود: الشاى، السكر، القهوة... المهم أن يشمر كم واحد منكم، لأن أبو سعد اليوم مُسبت، أى بالعربى: مضرب.» (منيف، ٢٠٠٣م، ج١: ٥٨٦) وأصبح المقهى فى المشهد وفى الرواية ككلّ رمزاً للاحتجاج على "التغيير السلبى" الذى اجتاح الصحراء العربية باكتشاف النفط؛ فهناک انسجام تامّ بين دور المقهى ورسالة النصّ المنيفى فى "مدن الملح"، التى هى صرخة فضح ورفض وتنديد لهذا التغيير.

كما وقف "مقهى أبو سعد" إلى جانب العمّال المعارضين لسياسات الأمريكيين وعملائهم فى "مدن الملح"، دعمت "قهوة الشط" فى "أرض السواد" الوالى (داود باشا) فى وقفته الشجاعة فى وجه الاستعمار الإنكليزى، وهذا ما يعبّر عنه (الأسطة عواد)، صاحب "قهوة الشط"، حين يعلن من خلال المقبوس الآتى عن تضامن هذا المقهى مع جنود الباشا الذين استقرّوا مع "طوبهم" فى الكرخ حيث تقع "قهوة الشط"، وحصل ذلك حين أمر (داود باشا) بنقل أحد المدافع إلى جانب الكرخ ووضعه مقابل الباليوز تماماً (منيف، ۲۰۰۲م، ج٣: ٢٧٥)، ردّاً على توجيه مدافع الباليوز نحو السراى، ويقول (الأسطة عواد) لجنود الوالى (داود باشا): «قهوتكم والشاى حسابها واصل، والجماعة فى قهوة الشط يقولون: هذا أضعف الإيمان...» (المصدر السابق، ج٣: ٢٨٠)

إذن اتخذ الكاتبان المقاهى منابر لـ"اكتشاف تاريخية النصّ الأدبى"(رشيد،٢٠٠٥م: ١٥٣) -حسب قول (هنرى ميتران) ـ فتمكنا من جعل رواياتهما الحافرة فى التاريخ صورةً حقيقة للمجتمعين الإيرانى والعربى فى واقعهما التاريخى، ونجحا فى ذلك حين اختارا المقاهى الشعبيّة، التى هى نبض المجتمع، لصياغة تاريخ ينقض التاريخ الرسمى أو يوازيه، مُتيحيْن للمتلقى إمكانيّة قراءة مختلفة عمّا يقرؤه فى التواريخ الرسميّة.

النتيجة

ونستنتج فى ضوء ما تقدّم أنّ المقهى ليس مجرّد خلفيّة لأحداث الروايات المدروسة أو مسرحاً لعرض شخصيّاتها، إنّه مكوّن أساسىّ من مكوّنات هذه الروايات، ليس فقط لأنّه يساعد المكوّنات الأخرى على الظهور والتجلّى ـ وهذا شىء مهمّ ـ بل لأنّه يصبح الأمّ التى تحتضن توأم "الجمالىّ" و"المعرفىّ" فى الرواية، وترضعهما مقوّمات الشكل والمضمون اللذين بفضلهما تستطيع الكتابة أن تحلّق فى سماء الرواية ونقدها. وعايشنا فتحَ هذه الأمّ / المقهى حضنها لكلّ المقوّمات الجماليّة والمعرفيّة فى روايات (عبدالرحمن منيف) و(أحمد محمود). وصار المقهى موجِّهاً للخطاب الروائى بموقعه الجغرافى، كما أصبح مأوى للتراث المتمثّل ـ فى الدراسة ـ فى المثل الشعبى والفنّ التراثى من ناحيّة، وأمسى منبراً لطرح قضايا معرفيّة جليلة مثل التاريخ والعلاقة بالآخر الغربى من ناحيّة

أخرى، فطرح الكاتبان المهجوسان بهموم المجتمعين الإيرانى والعربى ـ هذين الجزأين الأساسيين من الحضارتين الشرقيّة والإسلاميّة ـ رؤيتهما الخاصّة عن التاريخ والآخر الغربى المستعمر من خلال المقهى، هذا المكان الذى يمثّل المنبر الأصلى الشعبىّ الموازى للمنابر الرسميّة فى النصّ الشرقىّ.

ونسجّل للكاتبين، فى نهاية المطاف، اختيارهما للمقهى لطرح بعض القضايا السياسيّة والاجتماعيّة التى عانت منها ـ وما تزال ـ المجتمعات الشرقيّة بشكل عامّ والمجتمعين العربى والإيرانى بشكل خاصّ. وأتاح لنا هذا الاختيار الفنّى الرائع فتحَ أفق جديد للحوار بين المجتمعين فى يوم نشعر فيه بأنّ الشرخ يزداد بينهما رغم جميع المشتركات الدينية والثقافية والتاريخية والجغرافية التى من المفترض أن تبنى جسراً بينهما!

المصادر والمراجع

الكتب:

آبراهاميان، يرواند. (١٣٨٣ش). ايران بين دو انقلاب. ترجمة: كاظم فيروزمند وديگران. چ٨. تهران: نشر مركز.

آجيل، هنرى. (٢٠٠٥م). علم جمال السينما. ترجمة: إبراهيم العريس. دمشق: وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما. سلسلة الفن السّابع. ع ٨٦.

باشلار، غاستون. (٢٠٠٦م). جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا. ط٦. بيروت: مجد (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع).

باونيس، الآن. (١٩٩٠م). الفنّ الأوربى الحديث. ترجمة: فخرى خليل. د.ط. بغداد: دار المأمون.

بحراوى، حسن. (١٩٩٠م). بنية الشكل الروائى. ط١. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.

بغدادى، عباس. (١٩٩٨م). بغداد فى العشرينات. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

جماعة من الباحثين. (١٩٨٨م). جماليات المكان. ط٢. الدار البيضاء: عيون المقالات.

جماعة من الباحثين. (٢٠٠٩م). عبدالرحمن منيف٢٠٠٨. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمركز الثقافى العربى.

جورج ليمير، جيرار. (١٩٩١م). مقاهى الشرق. تقديم: جمال الغيطانى. ترجمة: محمد عبد المنعم جلال. القاهرة: مؤسسة أخبار اليوم، سلسلة كتاب اليوم، ع ٣٢٠.

جيرمونسكى، فيكتور مكسيموفيتش. (٢٠٠٤م). علم الأدب المقارن شرق غرب. ترجمة: غسان مرتضى. ط ١. حمص: لانا.
حجازى، مصطفى. (١٩٨٦م). التخلف الاجتماعى: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور. ط ٤. بيروت: معهد الإنماء العربى.
دراج، فيصل. (٢٠٠٤م). الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية. ط ١. الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
خاتمى، محمد.(٢٠٠١م). الدين والفكر فى فخ الاستبداد. تعريب : ثريا محمد على وعلاء عبدالعزيز السباعى. القاهرة: مكتبة الشرق، ط ١، ٢٠٠١.
الخطيب، محمد كامل. (١٩٩٩م). قضية المرأة. دمشق: وزارة الثقافة.
سيجر، ليندا. (٢٠٠٨م). القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية. ترجمة: أديب خضور. دمشق: سلسلة المكتبة الإعلامية، ع ٣٤.
السيّد، غسّان. (٢٠٠١م). الحرية الوجودية بين الفكر والواقع. ط ٢. دمشق: دار الرحاب.
لحمدانى حميد. (١٩٩٣م). بنية النص السردى. ط ٢. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
محمود، احمد. (١٣٨٢شa). داستان يک شهر. چ٦. تهران: معين.
محمود، احمد.(١٣٨٢شb). زمين سوخته. چ ٦. تهران: معين .
محمود، احمد. (١٣٧٥ش). همسايه ها. چ ٣. تهران: امير كبير.
منيف، عبدالرحمن. (٢٠٠٢م). أرض السواد (ثلاثة أجزاء). ط ٣. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
منيف، عبدالرحمن. (٢٠٠٣م). مدن الملح (خماسية). ط ١٠. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
منيف، عبد الرحمن. (٢٠٠١م). الكاتب والمنفى. ط ٣. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
مهاجرانى، عطاء الله. (١٣٨٦ش). اسلام وغرب. تهران: اطلاعات.
موحد، محمد على. (١٣٧٨ش). خواب آشفته نفت: دكتر مصدق ونهضت ملى ايران. چ ١. تهران: نشر كارنامه.
مولر، جى . إى وفرانک ايلغر. (١٩٨٨م). مئة عام من الرسم الحديث. ترجمة: فخرى خليل. بغداد: دارالمأمون.
نجمى، حسن. (٢٠٠٠م). شعرية الفضاء السردى. ط ١. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.

هلسا، غالب. (١٩٨٩م). المكان في الرواية العربية. ط١. دمشق: دار ابن هانئ.
واط، إيان. (١٩٩٧م). نشوء الرواية. ترجمة: ثائر ديب. ط١. القاهرة: دار شرقيات.
بـ الدوريات:
أبو الليل، خالد. (٢٠٠٨م). «نبيلة إبراهيم ودراسة الأدب الشعبي». مجلة فصول، العدد ٧٢. صص ١٣٤-١٤٥.
اسفندياری، هاله. (١٣٧٢ش).«احمد محمود واين همه دنيا!». ترجمه: برزو نايت. مجله كلك. ش ٣٩.صص٤٠-٤٥.
بستهنگار، محمد. (١٣٨٢ش). «دشمنان مصدق يا مخالفان حاكميت ملت ايران». نامه، ش ٢٥. صص٢٥-٣٠.
حمود، ماجدة. (٢٠٠٤م). «جماليات المكان في رواية عبدالرحمن منيف أرض السواد». المعرفة. السنة ٤٣. العدد ٤٩٠. صص ١٢٨-١٥٠.
رشيد، أمينة. (٢٠٠٥م). «سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي». مجلة فصول. العدد ٦٧. صص١٨٠-٢٠٠.
ريفاز، فرانسوا.(٢٠٠٥م). «كتابة التاريخ بين فن السرد والعلوم الدقيقة». ترجمة: باتسي جمال الدين. فصول. العدد ٦٧.
سليمانى، بلقيس. (١٣٨١ش). «در حضور تاريخ». كتاب ماه ادبيات وفلسفه. سال ٦. شماره ٣. پياپى ٦٣ ـ ٦٤. صص ٦٨-٧٥.
صانعى، ترانه. (١٣٨١ش). «گزارشى از مراسم به خاك سپارى احمد محمود». مجله چيستا. سال ٢٠. شماره ٢ و٣.
العروي، عبد الله. (٢٠٠٩م). «قضية التراث والانبعاث الحضاري في الوطن العربي». الحداثة. السنة ١٦. العدد ١١٩ ـ ١٢٠. صص ١٥٠-١٦٠.
مبارك، سلمى. (٢٠٠٢م). «في شاعرية المكان: المدينة في الأدب والسينما». مجلة فصول. العدد ٥٩ . صص ٣٠٦-٣١٥.
محمود، احمد. (١٣٧٣ش). «گفتگو با احمد محمود نويسنده رمان مدار صفر درجه بهترين رمان ايرانى سال ١٣٧٢». مجله گردون. سال ٥. شماره ٤١.
ميليتش، كاتارينا. (٢٠٠٥م). «تغييرات التاريخ أو كتاب الضحك والنسيان». ترجمة: أمل الصبان. مجلة فصول. العدد ٦٧.
النصير، ياسين.(٢٠٠٠م). «فضاء المقهى والناس». مجلة أبواب. العدد ٢٦. صص ١٦١-١٨٦.
هرتزوج، توماس. (٢٠٠٥م). «السير الشعبية العربية بين كتابة التاريخ والرواية». ترجمة: باتسي جمال الدين. مجلة فصول. العدد ٦٧. صص ٢٤٠-٢٥٧.

ورجاوند، پرویز. (١٣٨٢ش). «مصدق. جبهه ملی مبارزه جبهه ای». مجله نامه. شماره ٢٥.

المراجع الأجنبية:

Schellinger, Paul [Editor] (1998). Encyclopedia of THE NOVEL, Volume 1, Chicago, London: FD.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الثامنة ـ العدد الثانی والثلاثون ـ شتاء ١٣٩٧ش/كانون الأول ٢٠١٨م

ص ١٥٢ ـ ١٣١

الصور الشعرية ومصادرها في غزليات بيدل دهلوى

منصورة بصيرپور*

إيرج مهركى (الكاتب المسؤول)**

الملخص

تميّزت الصور الشعرية بألوان ومظاهر شتى في ظلّ العصور الأدبية المختلفة. وتلك الصور الشعرية التي تتجلى في الأشعار ما هي إلا وليدة سببين رئيسين: ١- المجتمع والظروف السياسية والاجتماعية والثقافية السائدة آنذاک. ٢- أفكار الشاعر ومخيّلته. أما الصور الشعرية في أشعار بيدل فإنها ذات أفق خيالي واسع. وعلى ما يبدو إن الشاعر كان يمزج بين التجربتين الحسية والخيالية معاً حيث يعجز القارئ عن الحصول على المعنى المقصود والدلالة الموحية والصريحة لتلک الصورة، ما يمكن القول إن الجانب المعرفي والثقافي لدى القارئ هو ما يعينه في إدراک المفاهيم الشعرية. تناول البحث دراسة منشأ الصور الشعرية ونوعيتها في شعر بيدل دهلوى، معتمداً على مصادر المكتبات، متوصلاً إلى أن الصورة الشعرية التي تكوّنت لدى الشاعر تختلف عن صور الشعر الكلاسيكي الفارسي من حيث المبدأ والمنشأ، ذلک لأن مبدأ الصور الشعرية في الأشعار الكلاسيكية مستوحى من عناصر وأشياء محسوسة قريبة من الفهم والإدراک، بينما الصور الشعرية التي تجلّت في شعر بيدل نشأت من خلال الأفكار الفلسفية والصوفية التي تتجسد في لغة خاصة بها. وهذه اللغة تعرف بـ"لغة الرؤيا" وهي لغة تتسم بالتعقيد والغموض وفي النهاية تسبب تضييقا في تحديد الصورة المعينة للمعنى المقصود.

الكلمات الدليلية: الأسلوب الهندي، الصورة الشعرية، بيدل دهلوى، منشأ الصور الشعرية.

*. طالبة دكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران
mbasirpour@yahoo.com

**. أستاذ مشارک في قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران
Mehraki@kiau.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٦/٢/١١ش　　تاريخ القبول: ١٣٩٦/٧/٢٥ش

المقدمة

الصورة التي يجسّدها الشاعر من عالمه في الشعر، تعكس في الواقع رؤية الشاعر للبيئة التي يعيشها والأحداث التي عاصرها، لهذا تتجلى الصور متباينة ومختلفة من شاعرٍ لآخر. وهذا التباين أكثر ما يلاحظ في أعمال شعراء اتبعوا أساليب خاصة تعرف بالـ "سبک" آی الآسلوب. من خلال تطور المسيرة الأدبية في الصور الشعرية لم يظهر تباين الصور في الأشعار المختلفة فحسب وإنما ظهر التباين في تلك الصور جلياً في الفترات الزمنية المختلفة والأساليب المتعددة. ففي المراحل الأولى من الشعر الفارسي كان نطاق الصور ضيقاً وآفاقها محدودة، وكثافتها ضئيلة جداً حتى إن «الشعراء الفرس لم تتكوّن لديهم حتى نهاية القرن الخامس أي فكرة عن الصور الخيالية سوى تجسيد الصورة نفسها ما عدا نماذج قليلة لا تتعدّى عدد أصابع اليد، ونطاق المفاهيم الشعرية محدودة في هذا المجال.» (شفيعي كدكني، ٢٠٠٨م: ٥٠٢) بينما في القرن السادس وحتى الثامن الهجري، أصبحت الصورة الشعرية تمثل الحالات الروحية والنفسية للشاعر، منشأها الأفكار والأحاسيس المعمّقة لدى الشاعر النابعة عن مفاهيم الحب والعرفان، «الصورة هنا عبارة عن أداة تلقي على عاتقها شرح الأفكار والتعاليم الأخلاقية للتوعية وإثبات الإدعاءات.» (فتوحي، ٢٠٠٧م: ٦٠) ولكن في العصر الصفوي أخذت الصور الشعرية تتجه نحو صور تمتاز بطبقات متعددة في سبيل الحصول على المعاني والمضامين الإبداعية والغريبة نوعاً ما. وهو مجال تتسع فيه الصور وتمتزج مع بعضها «فتتحول العلاقات الحقيقية في مخيّلة الشاعر وتصبح أكثر تعقيداً لتأخذ معاني ثانوية.» (شمس لنگرودي، ١٩٨٨م: ٦٦) وفي هذا العصر يتم المزج بين التجارب الحسية والخيالية، حيث يمكن القول إن منشأ الصور الشعرية في هذا العصر مزيج هاتين التجربتين، وهي تجارب انقلبت موازينها لدى الشعراء كل على حده حتى يمكن الحصول من خلالها على تعابير جديدة. وفي هذه الفترة لاسيما في أشعار أصحاب الأساليب المحددة كـ"بيدل" يبلغ المزج بين الصور ذروته حتى أن فهم اللغة الشعرية يكون أمراً مستعصياً ومعقداً نوعا ما:

حيرت آهنگم كه مى‌فهمد زبان راز من　　　گوش برآئينه نه، تا بشنوى آواز من

إننى مذهول النغمات لأنها تدرک لغة أسراری، فاصغ إلى المرايا کی تسمع طربی.
(بيدل، ١٩٩٧م: ب١/ ج٢: ٦٧٦)

يمكن القول إن الشاعر فى هذه الفترة يحدث فوضى فى الصور الشعرية للتضارب وعدم التوازن بينها، حيث تتجه رؤيته نحو العناصر والأحداث من زوايا غير مألوفة وغير متعارف عليها. «بما أن المضامين الشعرية التى حدّدها الشاعر بيدل تخصّ عالم الحب والتصوف، فعلينا أن نتوقع ما هو غير مألوف وغير جارٍ، فالعبادة عندنا إجرام وخطيئة والصمت عندنا غطرسة وصلافة.» (كاظمى، ٢٠١٤م: ٧١)

غبار دشت عدم راکدام فعل وچه طاعت   زما اگر همه آهنگ سجده است، گناه است

ليس على غبار سهول العدم من حرج إن لم تؤدّ الطاعات، وهذا هو شأننا، حيث إن أقبلنا على العبادة فإنه يعد نوعا من الذنوب.

(بيدل، ١٩٩٧م، ب٣/ ج١: ٦٩٦)

يقوم الشاعر أحيانا بخلق مضامين جديدة، عبر إعادة الصور الشعرية الماضية بالتغيير الذى يطرأ على بناء الصورة الشعرية كالفقاعة والأمواج وهى من جملة عناصر تكوين الصورة لدى الشعراء المتقدمين، ولكن فى هذه الفترة يرسم الشاعر صورة جديدة لهما، لم تكن واردة من قبل فى الفترات السابقة، فيستعمل بيدل "یک لب گشودن" بمعنى "التفوّه لمرة واحدة" للتعبير عن صورة يرسم من خلالها فناء العمر العابر. وفى أشعاره تدل لفظة "الأمواج" على أشخاص متهجمين فهى ترمز إلى التهجّم، فى حين أنه بالخشوع يمكن الوصول إلى بحر الحقيقة. هذه نماذج لمضامين شعرية استعملها شعراء الأسلوب الهندى، لم تكن تتشكل مثل هذه الرؤية فى الصورة الشعرية من قبل:

هستى موهوم ما یک لب گشودن بیش نیست

چون حباب از خجلت اظهار خاموشیم ما

وجودنا الموهوم كالتفوّه لمرة واحدة، فنحن كالفقاعة نصمت خجلا من الظهور.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٢/ ج١/ ٣٩٥)

این موجها كه گردن دعوى كشيده‌اند   بحر حقيقتند اگر سر فروكنند

– هذه الأمواج التى تطاولت تهجما وطغت، إنها هى بحر للحقيقة إن خشعت وقرّت.

(م.ن: ب ٨/ ج٢/ ٨٩)

وأحيانا يلجأ الشـعراء إلى الإبداع في الصـور تحقيقا لمآربهم وللتعبير عن أفكارهم يجسّدون تلك الصور خير تجسيد لم تتشكل من قبل:

ساز هستی غیر آهنگ عدم چیزی نداشت هر نوایی را که وا دیدم خموشی می‌سرود

– لم يعزف الكون سوى لحن العدم، أيما صوت سمعته ينشد الصّمت.

(م.ن: ب١٢/ ج٢/ ٨٩)

چون سحر از قمریان باغ سودای که‌ام؟ کز بهارم گر تبسم می‌دمد خاکستری است

– حين السحر سأكون قمري أيّ حديقة؟ مادامت ابتسامة ربيع حياتي رمادية. (لقد وصلت موقف العجز والفقر وهذا واضح من ابتسامة باهتة في ربيع حياتي).

(م.ن: ب١١/ ج١/ ٧٠٧)

لا يركز شـاعر الأسـلوب الهندي على ظواهر العناصر الحسية والطبيعية فحسب، ولكـن بما أن الحصول على المضامين الجديـدة والمعاني الغريبة تعدّ من أبرز سمات هذا الأسلوب، فإن ذلك يتطلب الإمعان في عمق العناصر والوقائع والأحداث طبيعية كانت أم شـيئية أم حيوانية أو فيما يتعلّق بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية ليجعلها في عمـق مخيّلته تركيزا لخلق الصور الإبداعية، حتى يعرض التداعيات القريبة والبعيدة بأحسن صورة.

أسئلة البحث

لتسمية الأسلوب الهندي في شعر العقد الحادي عشر حتى العقد الثالث عشر أسباب سياسـية واجتماعية وثقافية وأدبية لتلك الفترة. كان لشـعراء هذه الحقبة ـ كل حسب مرتبته ـ مكانة خاصة في أسـلوب الشـعر الهندي، ففاق بيدل دهلوي الشعراء في هذا الأسلوب بسبب لغته المتميزة ووثراء خياله، ما جعله يمثّل الأسلوب الهندي في الهند، إن نمط اسـتخدامه اللغة في الشعر لإنشاء الصورة الشعرية ميّزه عن سائر الشعراء فاشتهر به، ذلك لأن «اللغة أداة الصورة الشـعرية والصورة خاصـة إذا كانت فنية أمر يحدث في اللغـة.» (فتوحـي، ٢٠٠٧م: ٤٦) وبما أن اللغة تأتي من التفكـير والفكرة، فلابد من البحث في أفكار بيدل للإجابة عن أسـئلة البحث وهي كما يلي: ١– أين تنشـأ الصور

والإبداعات الشعرية لدى بيدل؟ ٢- ما هى العناصر التى تشكل المحور الرئيس للصور وترابط الأفكار لدى الشـاعر؟ ٣- كيف اسـتخدم بيدل هذه الصور لإنشـاء مضامين جديدة فى شعره ما ميّزه عن سائر الشعراء؟

أهداف البحث العلمى

يسـعى هذا البحث إلى أن يتعرف القارئ على منشأ الصور الشعرية ودوافعها لدى بيدل دهلوى، ويحدد النمط الشـعرى والعناصر المؤثرة فى فكر الشاعر وأسلوب تفكيره لتقريب الصورة الشعرية ولغة الشاعر إلى ذهن القارئ.

منهج البحث

اعتمـد البحث على منهج مصـادر المكتبات، فمن خلال دراسـة المصادر المتعلقة بالشاعر بيدل يحاول البحث استخراج العناصر المؤثرة فى فكره وأسلوب تفكيره، بما فى ذلك حياته الشـخصية والظروف الاجتماعية والسياسية والأدبية فى تلك الحقبة فضلا عن الدين والثقافة السائدة آنذاک، مبيّناً كيفية انعكاس كل واحد من تلک الظروف فى شعر بيدل ولغته الفنية.

خلفية البحث

ظهرت تأليفات عديدة حول المضامين الشعرية للأسلوب الهندى فى الساحة الأدبية يمكن الإشارة إليها فى السطور التالية:

كتاب "شـاعر المرايا" للدكتور محمد رضا شـفيعى كدكنى. يحتوى هذا الكتاب على مقالات متعددة تتناول قضية الاسـتمتاع والتلذذ بنصوص شـعراء الأسـلوب الهندى لاسيما بيدل دهلوى. فى هذا الكتاب يعرض الكاتب مكانة بيدل فى الهند وماوراء النهر من خلال عدد من المقالات متناولا مواضيع قيمة وشـيقة حول أسلوب بيدل الشعرى. والكتاب بمثابة بوابة للتعرّف على الشاعر بيدل دهلوى. كتاب "بيدل، سپهرى الأسلوب الهندى" بقلم سيد حسن حسينى. قدّم الكاتب مقارنة بين أشعار بيدل وسهراب شارحاً أهمية أشعارهما ومكانتهما الشعرية من منظور المدرسة السريالية (فوق الواقعية). كتاب

"مفتاح البـاب المفتوح" لمحمد كاظم كاظمى الذى عالج بدوره الصور الشـعرية المبهمة والمعقّدة، هذا الكتاب يعرض إلى حدٍّ ما أسباب التعقيد والإبهام أو الغموض الذى يلفّ شعر بيدل ثم يضع حلولا لها ما يمكّن القارئ من التوصل إليها، لكن حول منشأ الصور الشعرية التى تراكمت عند مخيلة الشاعر لم يتم دراستها ومناقشتها بشكل جدى. من بين المقالات التى تستحق الإشارة إليها فى هذا المجال: «دراسة منشأ الصور التجريدية فى شعر بيدل دهلوى» (آسبان، صبرينة، أميرى، محمد صالح، مجلة أورمزد للأبحاث العلمية، السـنة ۹، ۱۳۹۵ش، العـدد ۳٤)، وإن تحدث المقال عن أسـباب اللجـوء إلى الصور التجريديـة ولكنه لا يخرج عن نطاق دينامية الصـور التجريدية كالحب والنوم والفناء، متناولا الأساس الأسطورى والأنموذج القديم للعناصر التجريدية. وهناک دراسة أخرى بعنوان «دراسة ميزات بيدل الأسلوبية» (وفايى، عباسعلى، طباطبايى، سيد مهدى، بهار أدب، شـتاء۸۹، العدد٤) وقد تطرقت هذه الدراسـة إلى النسـيج الخيالى ونزع الألفة والانزياح فى مجال اللغة النحوية دون الإشـارة إلى أسـباب الانزياح. و«تحليل الرؤية الجمالية (مقاربة نفسـية)» (پناهى، مهين، دراسـات فى علـم النفس، خريف۱۳۸۹ش، العدد ۳)، تعتبر هذه الدراسـة أن سر الرؤية الجمالية عند بيدل دهلوى يكمن فى نظرته الرومنسية للكون كلّه.

الصور الشعرية فى أشعار بيدل دهلوى

كان بيدل ممثّل الأسـلوب الهندى فى الهند وهو فنان أبدع فى خلق الصور الشـعرية مـن خلال التخييل والجمع بين الصور المختلفة، بالرغم من ذلک «فإن الصورة الخيالية هى عبارة عن الأفكار والخواطر التى يعبّر عنها الشـاعر لما يمتلكه من قدرة فى التعبير عن المفاهيم الأيديولوجية والعاطفية وإدراكه لمشـاهد الحياة اليومية، مسـتنداً إلى لغة انفعالية بمجازاتها واسـتعاراتها وتشبيهاتها لنقل تجربته الشعرية ومشاهد الحياة اليومية للمتلقـى بلغته الخاصـة.» (ميرصادقى، ۱۹۹۳م: لفظ الصـورة الخيالية) ولكن الصورة الخيالية فى شعر بيدل لم تتبع تلک القاعدة فبيدل يقلب موازين الصور الخيالية متجاوزاً نطاق الشـعراء الآخريـن فيما يخص الخيال. يمكن القول إن الخيال فى شـعر بيدل هو

خيال منفصل يفتقد للتماسک الطبيعى بين العناصر، وهناک طرق عديدة لکسر قواعد الصور فى شعر بيدل، منها أسباب شخصية متنوعة بين فکرية وفلسفية وصوفية، وأسباب اجتماعية وثقافية متمثلة بالظروف السائدة، نوع الأسلوب المتداول فى عصر الشاعر، المؤثرات الثقافية والأديان والتقاليد الهندية الأونيشاد وغيرها) التى يمکن ملاحظتها فى شعر بيدل.

«إن اللغة أداة لنقل الأفکار وهى وسيلة للتواصل الإنسانى، فهما مرتبطان ارتباطاً وثيقاً وأى تحول وتطور فى الفکر يؤدى لا محالة إلى التطور فى اللغة، ذلک لأن أى نمو فى التعبير عن الأفکار الجديدة يتطلب نمواً فى اللغة وبالتالى يخلق ألفاظا وتعابير جديدة، فباستعانة اللغة الجديدة يمکن إيصال الفکرة فى ظل المعانى الجديدة.» (صبور، ١٩٩١م: ٢٩٢) لغة بيدل لغة تجريدية، ليس لها ما يماثلها فى العالم الخارجى والمحسوس. على سبيل المثال هل يمکن رسم صورة للبيتين التاليين فى عالم الخيال: «م يکن مثلى فى لباس التجريد أى عارٍ" و"توقف عن السياحة فى العالم ما لم تتقدم خطوة عن نفسک.» وهناک العديد من هذه الصور المتناقضة والتجريدية فى شعر بيدل لها أسباب وجذور متعددة، والنطاق الرئيس الذى اختاره بيدل لصوره الشعرية هو نطاق الفکر الممزوج بتصوفه ومتصوفى عصره والقدماء منهم مع اختلاف فى نوع التعبير وکيفية استخدامه. فبلغ فيه التصوف ذروته مما جعله يقتبس مضامينه الشعرية من مفاهيم الحيرة والرعب والجنون. عرض من خلال تصوفه لغة وفکرة جديدتين متأثرا بالتصوف والثقافة الهندية والإيرانية. خرج عن العالم الحقيقى ليتحدّث عن عالم الصورة التجريدية وعمق الذات. ربطت ذاکرة الشاعر العناصر الجديدة من خلال صور خيالية نادرة (المفارقة، التجريد، التصاحب الحسى Synesthesia) وقدّم فى نهاية المطاف صوراً يصعب على الجمهور فهمها. فمن أين تأتى مثل هذه الصور الغريبة والبعيدة عن التصور وکيف نشأت أساساً؟ هذا هو السؤال الذى نرمى الإجابة عنه خلال هذا البحث المتواضع.

مصدر الصورة الشعرية لدى بيدل دهلوى

يستدعى بيدل عناصر الصورة الشعرية من خلال فکره الفلسفى الصوفى، لأنه فنان

مبدع يرمى نقل بنية الكون الأساسية إلى المتلقى. (بيگزبى، ۲۰۱۳م: ٥٦) بهذه الطريقة فهو «لا يعيش فى لحظات النزعة الطبيعية فحسب وإنما يتجه نحو العلاقة الترابطية فى النص الأدبى.» (م.ن) والسؤال المطروح هنا كيف حصلت تلك العلاقة الترابطية فى خيال الشاعر بيدل؟ والجواب يكمن فى شخصية وكنه الشاعر نفسه حيث إن حياته تثبت أنه كان صوفىّ المسلک متأثراً بتعليمات والده وعمه حتى سلک التصوف على الطريقة القادرية. كان على دراية بعلم التصوف. تشير العديد من كتابات سيرته الذاتية إلى هذه الميزة فى حياته الشخصية «خلال فترة حياته لم يتمسک إلا بجمال المعنى .. فى بداية شبابه عمل خادما فى حضور الأمير سلطان محمد أعظم شاه حتى عيّن بمنصب عال فى بلاط الملک، وفى يوم من الأيام، دار الحديث حول الشعراء المعاصرين فى تلک الحقبة، فقال أحد المقربين للملک إن فى شاه جهان آباد بل فى معظم الهند لا أحد يضاهى بيدل فى قريحته الشعرية فطلب الملک أن يمدحه فى قصيدة حتى تظهر قريحته ويرفع من شأنه عند الملک ما إن وصل هذا الخبر إلى بيدل الذى كان يعمل فى بلاط الملک حتى قدّم استقالته وترک منصبه ..» (لودى، ۱۹۹۸م: ۲٥۰) منذ البداية انطوى بيدل على ذاته تاركاً السير فى الآفاق والعالم الخارجى ليقبل على النفس والذات، فتكونت صوره الشعرية فى ساحة الفكر والخيال. على الرغم من أنه عاش فى عصر ظهرت فيه الصور الشعرية فى أروع أشكالها وأصبحت اللغة أكثر غرابة فى المعنى، لكن أسلوب بيدل فى رسم الصور كان يختلف عن سائر الشعراء، وكما أشار بيدل نفسه فى أماكن متعددة أنه لم يكن لديه خيار فى عرض أفكاره ويعكس ما كان يصوره فى خياله شعراً. ينشأ كلامه من العدم دون مواصفات تُذكَر ولا أعداد تعدّ وتحصى، حتى أن تشتت أفكاره وجرت على لسانه شعراً. وهو يسير فى العالم الخيالى إلى طريق لا نهاية له دون إرادة منه ولا عزيمة، لهذا السبب أصبح خياله لا يتجاوز حدوده وصوره الخيالية غير متنوعة مرسومة بطريقة خاصة ومنهجية معينة.

يعدّ التشتت إلى جانب الحيرة من السمات الرئيسة فى صور بيدل الشعرية وهى ميزة قد تعطل الانسجام العقلانى والاتساق بين طرفى الصورة وهذه هى السمة التى ميزت بيدل عن عدد كبير من شعراء الأسلوب الهندى بحيث يمكن ملاحظ ذلک من

خلال الصور المستخدمة فى شعره وهنا نشير إلى عدد منها فى قصيدة "صوت العندليب":

يرمز صوت العندليب فى الأمثلة التالية إلى الشمعة، الندى، ورق الزهر وعطر الورد وجاءت كل منها لنقل مضامين معينة وهى:

گر به این گرمی است آه شعله زای عندلیب شمع روشن می توان کرد از صدای عندلیب

– لــو أن حرارة تنهّــد العندليب بلغت هذا المبلغ من الحرارة، ليمكن إشــعال شمعة بصوت العندليب.

(بيدل؛ ١٩٩٧م: ب١/ ج١/ ٥٠٧)

شب که شد جوش فغانم همنوای عندلیب درعرق گم گشت چون شبنم صدای عندلیب

– فى الليل تدفقت صرخة لأتعاطف مع العندليب، كالندى اختفى فى الرشــح صوتُ العندليب.

(م.ن: ب١/ ٥٠٤)

عشق را بی دستگاه حسن شهرت مشکل است از زبان برگ گل بشــنو نــوای عندلیب

– يصعب الاشتهار بالحب دون التمتع بالجمال، فعلى لسان أوراق الزهر يجرى لحن العندليب.

(ن.م: ب٤/ ٥٠٧)

گوش کس قابل نــوای درد نتوان یافتن عندلیــب ما کنون در بوی گل گیرد فغان

– لا تطيق الآذان أنين الألم، فعبر عطر الزهر يئن العندليب.

(ن.م: ب٧/ ج٢/ ٧٠٦)

فخيال بيدل الواسع وأفكاره المزوجة بالتصوف والفسفة تعد من أهم المصادر التى استلهم بيدل صوره الشعرية منها.

الصور الشعرية المستوحاة من فكر بيدل الصوفى الفلسفى (والعقيدة الهندية)

ســاهم ظهور المعتقدات الذى حظى باهتمام البشــر، بشــكل كبير فى نشأة الفلسفة والثقافة والفكر البشــرى بصورة عامة. إن العقيدة فى النصوص الدينية الهندية المقدسة (البرهمائية) شــهدت مراحل متعــددة فى طريقها إلى التطور كما جاء فى الأوبانيشــاد حتى اســتقرت كما هى عليها الآن. بدأ الإسلام بالظهور والانتشار فى الهند فى فترة ما

بين القرنين الثالث والرابع الهجريين وأخذت الهند تسـير نحو الاتسـاع والازدهار مع نشـوء سلالة جوركان في الهند. ويعتبر الإيرانيون من أهم دواعي تطور الإسلام وتنمية الثقافة الإسـلامية في شبه الجزيرة الهندية. فالثقافة الإسـلامية تعد ثاني أكبر ثقافة في شـبه الجزيـرة الهندية التي امتدت جذورها إلى يومنا هـذا. على الرغم من أن العقائد الأخرى قد سـاهمت في دمج المعتقدات مع بعضها، إلا أن الثقافة الإسـلامية والهندية أكثر تأثيرا من تلك العقائد والثقافات ولا يمكن المقارنة بينهما. (داراشـكوه، ١٩٧٧م: ٣٣) ثم إن الديانتين الهندوسـية والإسـلامية لم تمنع أتباعهما من العيش جنبا إلى جنب بسلام. والهندوس بعد اجتيازهم عدّة مراحل وتجربتهم لديانات وعقائد مختلفة جاوزوا مرحلة «تعدد الآلهة والشـرك ليميلوا إلى فلسفة وحدة الوجود ويصبح هذا الوجه من وجوه الاشـتراك مع العقيدة الإسلامية وفي المرحلة الخامسـة من مسار تطور العقيدة في الهند، يعطي تعدد الآلهة مكانه إلى وحدة الوجود.» (م.ن: ٢٨) وهي فكرة تمثل أحد أسـس التفكير الصوفي. وقد فتح العالم الصوفي الشـهير ابن عربي باباً جديداً في الرؤية العرفانية الصوفية، وقد سـار على خطاه أتبـاع كثر من الصوفيين والمفكرين. من بينهم بيدل دهلوي الذي امتزجت حقيقة وحدة الوجود لديه مع الفلسـفة والعقيدة الهندوسية وهي فلسـفة مبنية على أسـاس الذات المطلقة والوجود المطلق من الأزل حتى الأبد. إن العلماء والمفكرين الهندوس يعتقدون بأن هذا العالم بجميع مكوّناته يبدو أمراً حقيقياً ولكنه في الباطن والمعنى ليس إلا وهماً وخيالاً، وتلك الصور الوهمية سرعان ما تمحى وتنعدم ولا تبقى سـوى الروح المطلقة الثابتة. (رضايـي، ٢٠١٠م: ٢١١) قد تأثر بيدل بنصوص الهندوسـية المقدسة والتعاليم البوذية «والنصوص الهندوسية دُوّنت لمن تخلّص من عالم المادة سالكاً طريقاً إلى الحق بعيداً عن المادة ساعياً إلى تهذيب النفس وصولا إلى الحرية والنجاة .» (م.ن: ٢٣٤) وبيدل خلافا لمعاصريه سواء في إيران أو الهند، ممن سـاروا من الداخل إلى الخارج، فهو بدأ سـلوكه من الخارج إلى الداخل (وهو النوع الأفقي للسلوك)، ذلك لأن سير الإنسان يبدأ من التعيّنات وظواهر الوجود إلى أعماق النفـس وبواطن الكون. فمزج بين مشـاعره والعناصر المحيطة بـه في الخارج، واجتاز نواميـس الحياة الخارجية نحو الباطن وباللغة الصوفية وجد طريقه للوصول إلى باطنه.

هذا الباطن المفعم بالرموز والأسرار التی كانت خافية وراء حجاب ضمير بيدل المستتر عـن الأنظار والذی أصبح سـببا لتحول أفـكاره فيما بعد، فهو وفقا لرؤية أوبانيشـاد الفلسفية التی تقول «إن سالک طريق الحقيقة يحجب عينيه عن عالم الظواهر باحثاً عن أسـباب الكون الأساسی لوجود العالم فی نفسه ليجد حلا لأسرار العالم فی نفسه» (م.ن: ٢٣٧)، لجأ إلی نفسـه ليحلّ سـرّ الكون ودخل عالم ماوراء الطبيعة ليبحث عن حقيقة ذاته. فدخوله هذه الساحة جعلته ينفصل فی شعره وأدبه عن البلاغة القديمة الكلاسيكية، وفتحـت له بلاغة أقرب إلی لون التصوف منه إلی الأدب، حتی تفوّه بكلام دون حكمة واتزان لا خيار له بها فی التعبير عنها.

كلامم اختياری نيست در عرض اثر بيدل　　دل ازبس آب شد، ساز نفس را ترصدا كردم

ليس لی خيار فی التعبير عن آثار بيدل، لكثرة ما خرّ قلبي رطّبت قيثارة نفسـی عند مناداتها.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٨/ ج٢/ ٥٦٢)

نظـرة عابرة إلی حياة بيدل تظهر بوضوح أنـه خاض عالم التصوف ومعاناته، و«لما فطم عن الرضاعة وبلغ الخامسـة من ربيع عمره حسّـن خطابـه بختم القرآن الكريم.» (خوشـگو، ٢٠٠٦م: ٩٩) فبعد وفاة أمه ترعرع عند عمـه ميرزا قلندر الذی كان أحد مشـايخ عصره، «كان الشيخ ميرزا قلندر رجلا صالحا زاهدا عابدا حتی أن فترة زهد تجاوزت الأربعينيات وأصبح يكتفی بكأس من الماء فی الأسـبوع الواحد.» (م.ن:١٠١) كان من الأولياء الصالحين صاحب كرامة وقد لازم بيدل ما يقارب عشرين سنة مشايخ التصوف وامتدت إليه تلک المسحة الروحية عند اصطحابه لهم. (پاک‌فر، ١٩٨٦م: ٣٢) وقد ذكر فی العنصر الأول من كتابه "العناصر الأربعة" أسماء بعض المشـايخ الذين أخذ عنهم وجلس معهم فی مجالس الحكم ومدارس العلم شـارحاً ما رأی عنهم من كرامات وفضائل. «حضر مجلس الشـاه قاسـم لمدة ثلاث سنوات حيث أقدم علی تفسير آيات من الذكر الحكيم فی هذه الفترة.» (خليلی، ٢٠٠٧م: ٦٨) «كان شاه قاسم صوفيًا شهيرًا فی ذلک الوقت وعلمه المباحث الأدبية والفلسـفية.» أصبح بيدل معجباً بجماله الروحی وعمقه المعرفی حتی قال مفتوناً فيه:

قبلــه خوانم يا پيمبر يــا خدا يا كعبه‌ات   اصطلاح عشق بسيار است و من ديوانه‌ام

- أ قبلةً أدعوک أم نبيّاً أم كعبةً؟ فدلالات الحب عديدة وأنا مجنون.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٩/ ج٢/ ٤٢٢)

«كما أنه كان في خدمة صوفيين شهيرين وهما شاه كمال وشاه ملوک وقد تأثر بهما على الرغم من أنهما اختلفا في العقيدة والأفكار الصوفية، كان شاه كمال خاضعاً للشريعة في حين أن شاه ملوک كان متأثراً بحالة الجذب.» (انظر: أنصاری، ١٩٨٤م: ٩-١٠) بهذا نجد أعمال بيدل (الشـــعرية والنثرية) تعكس أســـرار حياته من جهة ومكنونات أفكاره الصوفية من جهة أخرى. وللتصوف الإســـلامي والهندي قواســـم مشتركة، قد ضمّ بيدل تلــک الجوانب في أعماله بما في ذلک وحدة الوجود، الإنســـان الكامل، معرفة الكون، العدم، التهذيب، تزكية النفس، تجدد الأمثال و... .

به‌غيرازنفي‌خوداثبات‌وحدت‌مشكل‌است‌اينجا   كتـــانم پنبه گـــردد تا ببالـــد ماهتاب من

- بغض النظر عن إنكار الذات من الصعب إثبات الوحدة ليتحوّل الكتان قطناً حتى يتباهى قمري.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٨/ ج١/ ٧٢٤)

با كمـــال اتحـــاد از وصل مهجـــوريم ما   همچو ساغر مى به لب داريم و مخموريم ما

- اتحادنا لم يحقق لنا الوصل، فكأس المدامة تروق لنا ونحن سكارى.

(م.ن: ب ١/ج١/ ٣٤٧)

يأتي الجزء الأكبر من الصور في شـــعر بيدل من الـــ"لا مكان"، وهو كون ليس لديه زمـــن ولا مكان. يبدو الأمر كما لو أنه لم يفتح العين للعالم الحقيقي، وكان دائماً مغموراً في مزاجـــه اللاواعي. يمكن القول إن عناصر رســـم الصور لدى بيـــدل غير مألوفة ولا تتجســـد إلا لفيلسوف متصوف أدرک حقيقة نفســـه خلافاً لمعاصريه فقد كانت صورهم مألوفة لدى الجميع. إن عناصر الصور الشـــعرية مثل الدهشة والفناء والرعب والمعرفة والجنـــون وما إلى ذلک والتي هي أبعد من عالم الكون هذا، تطغى على ديوانه بشـــكل وافـــر. قضى حياته مع الملهوفين والمولعين بالحب الإلهي. فهو لازم شـــاه ملوک «الذي كان يخاطب نفسه دائما وكان الناس يسمعون أسرارهم عبر همسات يتمتمها مع نفسه.»

(خلیلی،٢٠٠٧م :٨٢) أو شـاه کابلی الذی کان له الأثر فيه جعله یشـعر بحالة الوجد والحال حتی کاد یقترب إلی عـالم الجنون ویهجر الدنیا ویلتجئ إلی الصحراء متخبطاً وکمـا یقول جلال الدین الرومی: «فقد عقله المتبصر وارتمی فی أحضان الجنون.» (م.ن: ٧٥) وأصبح بالفعل کذلک فقد حلمه وعقله إزاء الحیرة والاضطراب بغیة الوصول إلی عالم المعنی. وقد تحدّث بیدل بصورة متفرقة عن تلک الحالة فی نبرة تشوبها حالة الجنون والإهمال:

رمـز دو جهـان از ورق آینـه خواندیم   جز گـرد تحیّر رقمـی نیسـت در اینجا

– تراءی لنا سر العالمین من المرآة والحیرة جنیناها دون الیقین.

(بیدل، ١٩٩٧م: ب٢ / ج١/ ٤٠٨)

باز مخمور است دل تا بیخودی انشا کند   جـام در حـیرت زند آیینـه را مینا کند

– القلب أصبح ثملا حتی یحیی حالة السکر ویحیر الکأس ویجعل المرآة زجاجة.

(ن.م: ب ١/ ج ١/ ٨٢٠)

جنون اندیشه‌ای بگذار تا دل بر هنر پیچد   به‌دانش‌نازکن‌چندان‌که‌سودایی‌به‌سرپیچد

– اتـرک جنون التفکیر رهواً حتی یغمرک الإبداع فناً، تباهی بالعلم حتی یصیبک الجنون والوهم.

(ن.م: ب١/ ج٢/ ١٠)

جهان آیینه وهم است و این طوطی سرشتانش

نفـس پـرداز تقلیدنـد و می‌گوینـد اللهـی

– العالم مرآة التوهم وهذه الببغاوات من طبیعتها المحاکاة، تدل نفوسها علی أن الإله واحد.

(ن.م: ب٣/ ج٢/ ٧٩٣)

قماش کسوت هسـتی نمی‌توان دریافت   حریـر وهم به مـوج سـراب می‌بافند

– لا یمکنک الحصول علی قماش الکون، وبموجة السراب یتم نسج حریر التوهم.

(ن.م: ب٢/ ج٢/ ٢٣)

نشأت مثل هذه الصور فی شعر بیدل عندما نقل تجاربه التی شهدها لسنوات عدیدة فی

عالم الطبيعة والواقع، إلى عالم الخيال ودمجها مع الفكر الفلسفي الصوفي. فما جرى على لسانه كان لغة خاصة بشخص ببدل. إلى جانب التصوف الإسلامي والهندي، اللذين لعبا دورا رئيسا في تشكيل لغة الشاعر، من المستحيل تجاهل تأثير ثقافة الهند ومعتقداتها، وفي بعض الحالات، الأسباب الشخصية (تعاطي المواد المسكرة أو المخدرة)، التي وسعت خيال الشاعر وأعطت الشعر مجالا أكثر ليجول في عالم الخيال. بهذه الطريقة فإن شعر بيدل ممزوج بالتصوف الإسلامي والهندي والثقافة والتقاليد الهندية وأثر تعاطيه للمواد المنشطة واللغة التي امتاز بها، ولكل منها دور في جعل شعره من النوع الخاص.

إن النزعة الصوفية وإيديولوجية وحدة الوجود والاندماج مع الثقافة والمعتقدات الهندية التي تجاوزت عدة مراحل في مسيرتها التطورية كمرحلة الثنوية وتعدد الآلهة بعد خوضها ديانات متعددة حتى وصلت إلى فلسفة وحدة الوجود (انظر: داراشكوه، ١٩٩٧م: ٢٨)، شكّلت بدورها مكتب بيدل الفكري وجعلته في نفس الوقت صوفيا وشاعرا جمع بين الحسية والعلم والفلسفة. (سلجوقي، ٢٠٠٩م: ١٤٠) بما أن الغرض الأساسي لأي كاتب صوفي «هو الكشف عن لغة علم الوجود التي تعبر عن التوافق الحاصل بين الصورة والمعنى وهي لغة تتحدث دون وساطة العقل. وتجذب القارئ وتذهب به إلى ما لا نهاية له، وبما أن الصوفي يسكر فإن اللغة أيضا تصل إلى حالة السكر» (سعيد، ٢٠٠١م: ١٧٤)، يخرج الشاعر الصوفي من نفسه ويتفوه بكلمات لم تكن بناؤها النحوية صحيحة. في الواقع، التناقض والاغتراب في كلمات الشاعر ما هو إلا نتيجة حالة سكره، لهذا ترى «البون الشاسع والتقارب من أكبر التناقضات وأهم المضامين وفي الأغلب أحد أبرز الإبداعات الفنية» للشاعر. (ثروت، ٢٠١١م: ٢٧٤)

غير عريانی لباسی نیست تا پوشد کسی　　از خجالت چون صدا در خویش پنهانیم ما

– ليس ثمة من ملابس يلبسها أحد إلا العري، ونتخبأ كالأصوات في أنفسنا.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٦/ ج١/ ٤٢١)

به عیش خاصیت شیشه‌های می داریم　　که خنده بر لب ما قاه قاه می‌گرید

– بالهناء نأخذ الكؤوس الفاخرة والضحكة على شفاهنا تبكي.

(م.ن: ب٣/ ج٢/ ١٦)

ساز هستی غیر آهنگ عدم چیزی نداشت   هر نوایی را که وادیدم خموشی می‌سرود

– لم يعزف الكون سوى لحن العدم أيما صوت سمعته ينشد الصمت.

(م.ن: ب١٢/ ج٢/ ٨٩)

ومن منطلق هذه التناقضات، أصبح القلق والحيرة والوحدة والوهم وما إلى ذلك ... من أسمى وأبرز تعابير بيدل الشعرية:

وحشت آن است که ناآمده از خود برویم   ورنه تا عزم شتاب است درنگ است اینجا

– الدهشة فى أننا سنرحل من أنفسنا قبل المجىء، وإلا مادامت الإرادة فى استعجال فلا بد من التريّث.

(م.ن: ب١٣/ ج١/ ٤٠٥)

زاین جستجوی باطل بر هر چه وارسیدیم   دیدم به دوش انفاس بار عدم سراغی است

– أيــاً كان وصولنا فهذا البحــث لم يكن إلا عبثاً رأيت البارحــة رائحة تفوح من أنفاس عبء العدم.

(ن.م: ب٨/ ج١/ ٥٣١)

از عدم می‌جوشد این افسانه‌های ما ومن   گر به معنی وارسی جز خامشی حرّاف نیست

– من العدم تتدفق أســاطيرنا وأســاطيرى فى عالم المعنى ليس هو بالثرثار ما عدا الصمت.

(م.ن: ب٢/ ج١/ ٧٤٤)

ما جنون آوارگان آشــفتگی ســر منزلیم   در خم دامان زلفی گرد ما خواهد شکست

– إننا مشــرّدو الجنون ومنزلنا الحيرة، والغبار الذى انبعث من جنونا سيســتقر فى تجاعيد شعرة المعشوق.

(م.ن: ب٦/ ج١/ ٦١٩)

مــا عدا هذا العنصر الذى جاء ذكره آنفاً وأدخل بيدل إلى ســاحة الاتحاد ووحدة الوجــود، فعناك عنصر آخر ألا وهو عنصر الثقافــة والعقيدة الهندية. «والهنود معروف عنهم أنهم أصحاب رأى ويعيرون موضوع الفكر أهمية كبيرة اكتراثاً له . . فهم يســعون جاهديــن بالرياضة والامتناع والزهد بأن يعزلوا التصور والفكر عن المدركات وما هو

بملموس فعندما ينفصل الفكر عن هذا العالم، يتجلى العالم بأسـره للإنسـان.» (فتوحى، ٢٠٠٠م: ٤٥٥) يعـدّ العالم الماورائى والغيب عنصـراً حقيقياً فى الفكر الهندى، وفى الفكر الرومانى-الإيـرانى يظهر الواقع والطبيعة كعنصـر حقيقى، بهذا فإن الفكر الهندى مبنى على أساس حقيقة الجوهر. (م.ن: ٤٥٦) فى مسار تطور الديانة الهندية منذ نشأتها وحتى الوقـت الراهن، كان للديانات الأخرى مثـل الجاينية والبوذية وبهاكتى تأثير عميق فى تلك الديانة. (أنظر: داراشـكوه، ١٩٧٧م: ٢٢-٢٧) وإلـى جانب تلك الديانات كان للثقافة الإيرانية وخاصة الإسـلام أكبر الأثر فى نفوس الشعب الهندى، بلغ هذا التأثير إلـى حد اعتبرت فيه دراسـة الثقافة الهندية ولغتها ضـرورة ملحة للباحثين الإيرانيين وكذلك دراسـة الثقافة الإيرانية ولغتها القديمة فهى لا تعود عليهم بالنفع فحسـب، بل الجذور المشـتركة بين الثقافتين تتطلب دراستهما سوياً ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما دون الآخر. (انظـر: مقدمة ن.م) وأخيرا إلى جانب التصـوف والديانة الهندية، هناك عامل ثالث سـاعد بيدل فى تصويره المفاجئ والمذهل للشـعر وهو حالة النشوة الناتجة عن حشيشـة الكيف "القنّب". وهذه الحالة الحاصلة من اسـتعمال المواد المخدّرة كانت سـائدة بين السـرياليين فى الغرب أيضا، فهم نقلوا حواسهم وعقولهم من خلال الأفيون والمـواد المخدّرة إلى عوالم أخرى تتجاوز نطاق الواقع. ولم يكن بيدل فى معزل عن هذا التيار. كان يستعمل فى البداية القنّب ثم وضعه جانباً. يقول خوشگو وهو أحد أصدقائه وتلامذته: «أقبل بيدل فى أيام شبابه على القنّب وعندما انتقل إلى دار الخلافة فى جهان شـاه آباد انطوى على نفسـه تاركا الأفيونات والمنشـطات واختار القنّب مطلقا عليه اسـم الموج. وفى فصل الشـتاء كان يصنع خليطا يسميه "الأوج" بمعنى الذروة والقمة.» (خوشگو، ٢٠٠٦م: ١٠٣) هناك بيت من الشعر يشير فيه بيدل إلى القنّب وحالة الوهم الناتجة عنه:

«شـادم كـه فطـرتم نيسـت ترياكـى تعـين

وهمى كه مى‌فروشم بنگ است وگاه گاه است»

- أنني سـعيد فمزاجى ليس من الأفيون فى هـذا العالم، إنما الوهم يحصل لى أحيانا من القنّب.

(المصدر نفسه: ١٠٤)

يشـــير واله داغستانى إلى اســتعمال الهنود لحشــيش القنّب والمواد المنشطّة قائلا: «معظم الناس فى الهند كانوا منتشــين بالقنّب وحالة النشــوة، والأبيات التى أنشدت فى حالة السكر ولا تحمل أى معنى، هى تناسب عقول هذه الجماعة وأذهانهم لما تتركه هذه المواد المنشــطة والمخدرة من تأثير فيهم.» (نقلا عن فتوحى، ٢٠٠٠م: ٢٦٥)، يعتبر واله هذه الطريقة تهتكا وفســادا قد لاقى قبولا فى الهند. فى الواقع كان يســاعد هذا النمط الذوق الهندى الذى يميل إلى الأوهام والخيالات البعيدة والاستعارات والمعانى الدقيقة البعيــدة عن الأذهان. مع ذلک كانت تحصل للشــاعر فى بعض الأحيان حالة النشــوة تســوقه إلى عالم الأوهام وعالم يلائم الذوق الهنــدى وكان عراء القنّب ذا أهمية كبيرة لدى الشاعر بيدل لأنها تنبت العشب:

فضل اگر رهبر بود اوهام انوار هدی است　　ابر رحمت خضر می‌رویاند از صحرای بنگ

– لــو كانت الفضيلة قطبا فالأوهام أنوار الهدى ســحاب الرحمة ينبت ثمرة الأخضر فى عراء القنّب.

(بيدل، ١٩٩٧م: ب٤/ ج٢/ ٣٩١)

بــه گمرهــی زن و از منــت خیــال برآ　　کــه خضر نیــز ز صحرای بنــگ می‌آید

– دعک عن الهموم واترک غرور الخيال // فثمرة الأخضر تنمو فى عراء القنّب.

(م.ن: ب٦/ ج٢/ ٤٤)

يعتبر بيدل أن الكون نتيجة وهم الإنســان فى هذا العالم والأوهام نتيجة ثمرة القنّب، كما أنه يعتبر التخيلات ناتجة عن "قوة القنّب" :

عــدم هســتی شــد از وهــم تــو و من　　خیــال آنجا کــه زور آورد بنگ اســت

– أصبح للعدم وجود نتيجة أوهامنا والخيال البعيد حاصل من قوة القنب.

(م.ن: ب١٣/ ج١/ ٧٣٨)

وبالتالى فإن للحياة صلة مباشرة بالوهم وكل منهما ينمو ويزدهر بالآخر:

زندگی از وهم و وهم از زندگی بالیده است　　عالم آب است بنگ و عالم بنگ است آب

– الحيــاة مــن الوهم والوهم من الحياة يربو ويزدهر عــالم الماء القنب وعالم القنب الماء.

(م.ن: ب١١/ ج١/ ٥٠٠)

وكانــت هذه الحالة مقرونة بحالة جذب وســكر وعربدة تتمخض عنها حالة الجنون والاضطراب لتكون ســبباً لكى يعتكف الشــاعر الصوفى على الكتابة بشــكل تلقائى. باختصار، فإن الوهم والدهشة والحيرة والشطح هى حالات تحصل عند النشوة الصوفية وكانت أحيانا تأتى عن قصد من الشــاعر متصنعاً فيها. كما لا يمكن تجاهل الجو الحاكم أى الميــل إلى البيئــة وظواهر الحياة وتأثيرها فى نفس الشــاعر، لأن مثل هذه الخطوة تمكّن الشــاعر من الخوض فى مواضيع البيئة وظواهر الحياة المختلفة، وهذا الأمر سبب تداعى الأفكار وتوارد الخواطر لمجموعة من الصور حول منشــأ العناصر المقتبسة من بيئة حياة الشاعر إلى جانب تلك الصور الناتجة عن فكره الصوفى الفلسفى التى جعلته فى مقدمة شعراء الأسلوب الهندى.

الصور المقتبسة من بيئة حياة بيدل دهلوى

إلى جانب الصور التى نشــأت عن نوع رؤية الشــاعر بيدل وفكره، فهناك مجموعة من الصور الشــعرية مصدرها البيئة المحيطة بالشاعر والافت للنظر هو أن بيدل شاعر تابع للمدرســة الهندية وهى مدرسة تشكل معرفة المعانى الجديدة والبعيدة عن الأذهان والإبــداع من أهم مخاوف الشــعراء فى هذا العصر، من بينهم الشــاعر بيدل. فى الواقع يعد تصوير المعانى وكشــف العلاقات الجديدة بين الناصر والظواهر من أهم سمات هذه الفترة. وشــخص كبيدل على الرغم من كونه صوفياً وفلسفى الرؤية، إلا أنه لم يغفل عن ظواهر حياته لاســيما فى فترة المدرســة الهندية التى شــهدت العديد من التغييرات فى ســاحة الشعر والأدب. لقد خرج الشعر عن الإطار الذى مكث فيه لمدة مائة عام حتى دخل بيئة حياة عامة الناس، فتضمن الشــعر أحداثــا وعناصر من بيئة الحياة والثقافة العامة والظروف الاجتماعية والسياســية وما إلى ذلك ... حتى أن حضور عناصر من بيئة الناس أصبحت سمة بارزة فى المدرسة الهندية واستخدم شعراء هذه المدرسة المعرفة والثقافة العامة فى شعرهم ولم يتضايقوا من كونها موضوعات لشعرهم. يمكن رؤية ذلك فى دواوين الشــعراء مثل صائب مع حجمه الكبير ومقطوعات كليم كاشــانى ونظيرى نيشــابورى و... فى قصائد بيدل أيضا يمكن ملاحظة صور مقتبســة من أحداث وظواهر

الحیاة الیومیة. فی هذا الجزء من الصور علی الرغم من حضور المحسوسات والملموسات فی صوره الشعریة ولکن مازال طابع الماورائی یلقی بظلاله علیها.

سپندوار فتادست عمر نعل در آتش   به هوش باش مبادا زند شلنگ وگریزد

– إن الهموم تتساقط کالحرمل علی النار، کن حذرا من أن تجلدک بالخرطوم وتهرب.

(بیدل، ۱۹۹۷م: ب۸/ ج۲/ ۴۰)

افشاندنی است گرد تجرد هم از خیال   قطع ره فنا به لُک و پُک نمی‌شود

– والابتعاد عن التعلقات الدنیویة بمثابة غبار یمکن إزالتها من الخیال، ولا یمکن للصوفی أن یقطع طریق الفناء بالأسباب الدنیویة.

(م.ن: ب۴/ ج۲/ ۱۳۹)

سوختم از برق نیرنگ برهمن زاده‌ای   کز رمیدن واکند آغوش و گوید رام رام

– تلهبت من صواعق احتیال البرهمن یحتضنک خوفا وامتناعا ویقول أهلا وسهلا.

(م.ن: ب۱۲/ج۲/۴۴۹)

از معنی دعای بت و برهمن مپرس   این رام رام نیست همان الله است

– لا تسأل عن معنی دعاء الآلهة والبرهمن // هذا لیس بالترحیب وإنما هو الله.

(م.ن: ب۹/ ج۱/ ۶۶۵)

خیال چشم او داری؟ طمع بگسل ز هشیاری   که اینجا صد جنون از روغن بادام می‌خیزد

– هل تطمع فی رؤیته؟ فحطّم جشع الوعی سُکراً فهنا مائة جنون یصبّ من زیت اللوز (لقد استخدم زیت اللوز لعلاج الجنون، وهنا یقول إنه خلافا للتوقعات، فمن لوزی العینین تری الجنون بدل الوعی.)

(م.ن: ب۲/ ج۲/ ۲۵)

دم صبح مگر افسون تباشیر دمد   شمع ما را همه شب خدمت تب باید کرد

– وهل یهبّ السحر فی تباشیر الصباح لحظة الفجر فعلی الشمعة أن تسهر خدمةً للحمی طوال اللیل.

(م.ن: ب۷/ ج۱/ ۷۹۲)

چه امکان است خاک ما نظرگاه بتان گردد   فریب سرمه نتوان داد این مژگان سیاهان را

- أي قدرة هذه تحوّل ترابنا معبداً للأحباء هيهات أن تُخدَعَ الرموش السوداء بالكحل.

(م.ن: ب۳/ ج۱/ ۳٦۸)

داغیم چون سپند مپرس از بیان ما در سرمه بال می‌زند امشب فغان ما

- لا تسأل عن تعبيرنا فنحن ملتهبون كالحرمل ترفرف صيحاتنا في الكحل هذه الليلة.

(م.ن: ب۱/ ج۱/ ٤۰۲)

به راه فرصت از گرد خیال افکنده‌ای دامی

پری خوانی است کز غفلت کنی در شیشه ساعت را

- لقد أبقيت على شرك بسيط من غبار الخيال في اتجاهك نحو الكمال، وها أنت تريد من هذا العمل أن تقوم بتسخير الزمن لنفسك غفلة منك.

(م.ن: ب۳/ ج۱/ ۳٦۸)

ز حریر و اطلس کرّ و فر به قبا رجوع هوس مبر

که به خویش تا فکنی نظر ز دو سوست زخم حمایلت

ولا تقع في الغرور والتمنيات النفسية جراء الأناقة الظاهرية (لا تلبس ثوب الغرور والرياء)، فبمجرد النظر إلى نفسك تجد هذه الأناقة الظاهرية أنها أحاطتك كحمائل السيف وتؤدي إلى إصابتك بالقروح.

(همان: ب۸/ ج۱/ ۷۲۱)

مگذرید از حق که بر خوان مکافات عمل دعوی باطل قسم گر می‌خورد سَم می‌شود

- عليكم بالصدق وهو الحق فإن عقوبة العمل يصبح سماً في فمه من تذوق دواء القسم.

(م.ن: ب۱۳،ج۲،۲۱)

زاین تهی دستی که بر سامان فقر افزوده‌ام صفر اعداد کمالم منصب صادم دهید

- من هذه الفاقة التي أضفتها على حدود الفقر أصبحت منتهى أعداد الكمال ويليق

لى منصب الصاد (تصح فى هذه المقولة).

(م.ن: ب٥/ ج٢/ ٤٣)

نرگس یار به حالم چه نظرها که نداشت   معنـــی منتخبـــم بر ســـر من صـــاد کنید

– وكـــم من نظـــرات ألقاها إلىّ الحبيب فيعنى هذا أنـــنى منتخب فضعوا على علامة الصاد (يبدو أن كل ما كان ينتخب يضعون عليه علامة الصاد).

(م.ن: ب١١/ ج١/ ٨٥٩)

النتيجة

إن مصدر الصور الشعرية لدى الشاعر بيدل كما جاء ذكره نابع من فكره الشخصى وإن كانـــت بنية بعض صوره الشـــعرية قد تشـــكلت من عناصر محـــددة وهى تعدّ بمثابة قدرات الشـــعراء فى فترة الأســـلوب الهندى وكانت تنشـــأ عن عناصر وأحداث تحيط بالشـــاعر، ولكن بيدل رغم أنه ترعرع فى هـــذا النمط إلا أن لغته تختلف عن نظرائه من الشـــعراء فى تلك الفترة ما يمكن اعتبارها غرابة فى نوع تفكيره الصوفى وعقيدته ولغته الخاصة، ذلك لأن أفكاره كانت متأثرة من كبار الشـــيوخ كميرزا قلندر، شـــاه قاســـم هواللهى، شاه ملوك و... نتيجة التهذيب والعلم اللذين تلقاهما على أيديهم، فبناء على ذلـــك كل ما جرى على لســـانه دليل على تصوفه وعرفانـــه. يمكن القول بجرأة إن جميع مقطوعاته الشـــعرية عبارة عن تفســـير وتكرار لمبادئ العرفان وأصوله، وفروعه كالفقر والفنـــاء والعجز والعدم والحيرة أمام الخالق ســـبحانه وتعالـــى... فإلى جانب التصوف والعرفان الذى ترك أثره فى أن يتجاهل الشاعر عالم الإمكان لإدراك أسراره، لا يمكن إنكار تأثير النشـــوة الوهمية فى الشـــاعر، ذلك لأن القنّب وهو أحد أســـباب النشوات الوهمية «يزيل عن الشـــخص استيعابه للزمان والمكان. والشخص الذى يستعمل القنّب لا يدرك فى أى زمان ومكان هو ماكث.» (ســـلجوقى، ٢٠٠٩م: ٢١٩) وبما أن بيدل قد جرّب هذه الأجوا، فقد تشكلت بعض صوره الشعرية فى مثل هذه الحالات.

المراجع والمصادر

أنصارى، نورالحســـن. (١٩٨٤م). دراسة فى أحوال وآثار بيدل. ترجمة پوهاند ميرحسين شاه.

كابل: پوهنتون.
بيگزبی، ســی.و.ای.بيگزبی. (۲۰۱۳م). دادا والســوريالية. ترجمة حسن أفشار. ط۷. طهران: مركز.
پاک‌فر، محمد سرور. (۱۹۸٦م). ثلاثون مقالة حول بيدل. ط۱. كابل: مجلة مليت‌های برادر.
ثروت، منصور. (۲۰۱۱م). التعرف على المدارس الأدبية. ط۳.طهران: سخن.
خليلــی، خليل الله. (۲۰۰۷م). فيض قــدس (أحوال وآثار ميرزا عبدالقــادر بيدل). باهتمام الدكتورة عفت مستشارنيا. ط ۱. طهران: دار عرفان للنشر.
خوشــگو، بندارين داس. (۲۰۰٦م). سفينة خوشگو. تصحيح ســيد كليم أصغر. ط۱. طهران: مكتبة متحف و مركز الوثائق فی مجلس الشورای الإسلامی.
داراشكوه، شاهزاده محمد. (۱۹۷۷م). الأوبانيشاد. مقدمة الدكتورة تارا چند وسيد محمد جلال نائينی. ط۲. طهران: طهوری.
دهلــوی، عبدالقادر بيــدل. (۱۹۹۷م). كليات بيــدل. تصحيح أكبر بهداروند، پرويز عباســی داكانی. ط۱، طهران: الهام.
رضايی، عبدالعظيم. (۲۰۱۰م). تاريخ الأديان فی العالم. ط٤. طهران: علمی.
سدارنگانی، هرومل. (۲٤۳۵ شاهنشاهی). الشعراء الفرس فی الهند والسند. ط۱. طهران: بنياد فرهنگ ايران.
سعيد، علی أحمد (آدونيس). (۲۰۰۱م). التصوف والسوريالية. ترجمة الدكتور حبيب‌الله عباسی. ط۱. طهران: روزگار.
شفيعی كدكنی، محمد رضا. (۲۰۰۸م). الصور الخيالية فی الشعر الفارسی. ط۱۲. طهران: آگه.
سلجوقی، صلاح الدين. (۲۰۰۹م). نقد بيدل. ط۲. طهران: عرفان.
شمس لنگرودی، محمد. (۱۹۸۸م). زوبعة شغف الجنون. (الأسلوب الهندی، كليم كاشانی). ط۲. طهران: مركز.
صفا، ذبيح الله. (۱۹۹۳م). تاريخ الأدب الإيرانی. ط۹. طهران: فردوس.
صبور، داريوش. (۱۹۹۱م). آفاق الغزل الفارسی. ط۲. طهران: نشرگفتار.
فتوحی، محمود. (۲۰۰۰م). نقد الخيال. ط۱. طهران: روزگار.
ـــــــ . (۲۰۰۷م). بلاغة التصوير. ط۱. طهران: سخن.
كاظمی، محمد كاظم. (۲۰۱٤م). مفتاح الباب المفتوح. ط۲. طهران: سوره مهر.
لودی، شيرعلی خان. (۱۹۹۸م). مرآة الخيال. باهتمام حميد حسنی. ط۱. طهران: روزنه.
ميرصادقی(ذوالقدر)، ميمنت. (۱۹۹۳م). قاموس فن الشعر. ط۱. طهران: كتاب مهناز.